И·ЭВЕНТОВ

В·МАЯКОВСКИЙ
Д·БЕДНЫЙ
С·ЕСЕНИН

И·ЭВЕНТОВ · ТРИ ПОЭТА

И. ЭВЕНТОВ

ТРИ ПОЭТА

В · МАЯКОВСКИЙ

Д · БЕДНЫЙ

С · ЕСЕНИН

И. ЭВЕНТОВ

Три поэта

ЭТЮДЫ И ОЧЕРКИ

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1980

8Р2
Э15

Доктор филологических наук профессор И. С. Эвентов — автор известных трудов о советской поэзии и сатире. В новую книгу вошли очерки и этюды о разных аспектах творчества В. Маяковского, Д. Бедного и С. Есенина. Автор подробно рассматривает литературное окружение выдающихся советских поэтов, их участие в идейно-эстетической борьбе 20-х годов.

Книга насыщена большим фактическим материалом, в ней приведены и личные воспоминания автора о поэтах.

Особое внимание привлекает раздел о С. Есенине. Он содержит существенные биографические подробности, мало освещенные в научной литературе, и дает истолкование важных мотивов творчества поэта.

Э $\frac{70202-078}{083(02)-80}$ 413—80, 4603000000

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга посвящена трем выдающимся представителям советской поэзии — Владимиру Маяковскому, Демьяну Бедному и Сергею Есенину. В ней затрагиваются также отдельные стороны жизни и творчества поэтов-современников: А. Блока, А. Ахматовой, С. Городецкого, Н. Клюева, Б. Пастернака, Н. Тихонова, О. Мандельштама, И. Садофьева, П. Орешина, Вс. Рождественского, А. Прокофьева, С. Спасского, В. Саянова и др.

Три основных героя настоящего повествования — люди разного возраста, разной творческой судьбы, разной манеры письма. Но многое их сближало и объединяло, делало их поборниками общих идей, представителями одного поэтического лагеря.

Демьян Бедный был старше Маяковского на десять лет, а Есенина — на двенадцать. Между тем в литературу они входили почти одновременно — в канун первой мировой войны, и великие катаклизмы эпохи войн и революций наложили свою печать на творчество каждого из них.

Меньше всех прожил самый молодой из названных поэтов — Есенин. Его жизненный путь длился всего лишь 30 лет, а творческая деятельность — чуть больше двенадцати. Жизнь его оборвалась трагически, так же как и жизнь Маяковского, длившаяся неполных 37 лет.

Демьян Бедный был свидетелем победного окончания Великой Отечественной войны, он умер в мае 1945 года, когда ему минуло 62 года. Однако всех трех поэтов мы по праву считаем художниками *одной эпохи*, и творческий взлет каждого из них относится к одному и тому же историческому отрезку, а именно — к двадцатым годам нашего века, когда появились «Главная Улица», «Про это», «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!», «Маяковская галерея», «Поэма о двадцати шести», «Анна Снегина» и многие принадлежащие этим авторам произведения лирической поэзии.

Маяковский в начале творческого пути объявил себя дерзким новатором, разрушителем старых форм, реформатором поэтической речи. В пору зрелости, откинув свои прежние максималистские лозунги, он вошел в глубокое русло творческих исканий, зарекомендовав себя настоящим открывателем новых поэтических материков. Д. Бедный и С. Есенин по сравнению с ним казались поэтами, ориентировавшимися лишь на классические традиции русского стиха и творившими в рамках этих традиций. Литературные перепалки двадцатых годов, разгоревшиеся между новаторами и традиционалистами (последних, в противовес первым, называли еще стилизаторами или архаистами), поддерживали эту версию, эту дифференциацию поэтических сил.

Между тем пристальное изучение вопроса приводит к выводу, что «ниспровергатель» Маяковский в своих смелых новациях не избегал опыта классики, а во многом следовал ему: изучение пушкинских, некрасовских и блоковских традиций в его творчестве показывает это со всей очевидностью. В то же время Демьян Бедный и Есенин, каждый по-своему, обновляли художественные традиции и делали в области поэтики то, чего не делали многие из их великих предшественников. Нечего и говорить об общеэстетических тенденциях, т. е. о принципиальных решениях проблем содержания и формы, отношения искусства к действительности, роли поэзии в жизни,— решениях, которые максимально сближали между собой всех трех поэтов, делая их знаменосцами социалистического искусства.

По-разному сложилась как прижизненная, так и посмертная судьба изучаемых нами поэтов.

Есенина при жизни не очень баловала критика — откликов на его произведения было ничтожно мало; боль-

шинство их сводилось к характеристике поэта как «деревенского романтика», «забубенного лирика», «певца богемы», «поэта уходящей Руси». Гораздо больше, нежели творчеством художника, интересовались тогда его бытом, ближайшим окружением, хроникой литературных происшествий, в которых участвовал поэт. Когда Есенин погиб, посыпались целые венки воспоминаний и прощальных откровений его бывших друзей, еще больше исказивших творческий облик художника. В их освещении путь поэта пролегал «из кабака и на погост», поэт якобы хранил и унес с собой в могилу некую «черную тайну», предпринимались даже попытки воссоздать «лики Есенина — от херувима до хулигана».

Потом на протяжении тридцати лет о поэте предпочитали умалчивать — произведения его редко печатались и вовсе не изучались, и только со второй половины пятидесятых годов вокруг его имени сосредоточилось внимание исследователей и широкой массы читателей. Оказалось, что Есенин не был ни «херувимом», ни «хулиганом», что от нас в разгаре классовой борьбы, в середине двадцатых годов, ушел талантливый выразитель эпохи, большой революционный поэт, один из самых заметных представителей лирической поэзии XX века. Творческому наследию Есенина был посвящен ряд очерков и монографий (среди них следует отметить труды Е. Наумова, А. Марченко, Ю. Прокушева, П. Юшина), но работа эта далека от завершения, и разные обстоятельства его жизни, его взаимоотношений с современниками, да и проблемные вопросы его художественной эволюции нуждаются в дальнейшем изучении.

Маяковскому при жизни везло больше, нежели Есенину. Вокруг его произведений, его манифестов, деклараций и выступлений кипели яростные споры, участником которых был сам поэт, не щадивший своих противников и надежно поддерживавший соратников и друзей. К Маяковскому прилагали много нелестных эпитетов, вкривь и вкось истолковывали его произведения, обвиняли его то в «левачестве», то в нигилизме,— но посмертная его слава была иной. Сразу же после своей кончины Маяковский был признан великим поэтом революции, и на протяжении нескольких десятилетий его творчество интенсивно собиралось, исследовалось, изучалось. Очень многое прояснилось для нас в художественном облике поэта — целый ряд монографий посвящен поэмам Мая-

ковского, его лирике, драматургии, сатире, но и на этой карте есть еще немало «белых пятен».

Творческая же судьба Демьяна Бедного сложилась так: при жизни, особенно в двадцатые годы, в критике его непомерно захваливали, прощая ему очевидные дефекты письма, а потом некоторые авторы (например П. Керженцев) обрушились на него с необычайной резкостью, преувеличивая допущенные им ошибки, отрицая заслуги и не вдаваясь в анализ его поэтической системы. Лишь в недавние годы была проделана необходимая исследовательская работа в этом направлении, причем в целом она еще не отличается должной полнотой. Остался, в частности, не проясненным вопрос о месте Демьяна Бедного в творческом развитии нашей поэзии, о подлинном характере его «традиционализма», т. е. о чертах его поэтического новаторства. Все это вызывает необходимость более пристально рассмотреть и поэтику Бедного, его вклад в развитие нашего литературного языка.

Обозревая литературную жизнь прошедших десятилетий, мы не должны удивляться пестроте мнений, противоречивости оценок, накалу страстей. Борьба эта знаменовала не только идейные противоречия, но и творческие поиски, стремление найти художественные решения, отвечавшие стилевым требованиям новой эпохи. Корифеи оказались втянутыми в эту борьбу наряду со всеми поэтами, разделяя с ними порой заблуждения и ошибки. При всем том они были едины в отстаивании принципов революционного искусства, в борьбе с безыдейностью, формализмом, вульгаризаторством, декадентством.

Демьян Бедный критиковал Маяковского, а порой довольно зло иронизировал над ним, имея в виду его приверженность к «лефам», его нападки на классиков. Но Демьян Бедный высоко ценил неугасимую революционную страсть его бессмертных творений и восхищался его поэтическим мастерством. Маяковский с настороженностью следил за Есениным, осуждал некоторые факты его поведения, презирал его навязчивых «друзей». Но он пытался привлечь Есенина к сотрудничеству в своем журнале и глубоко скорбел по поводу его ранней смерти, отобравшей «у народа, у языкотворца» звонкого поэта-«подмастерья». Есенин тоже во многом расходился с В. Маяковским и Д. Бедным, но высоко ставил поэтов, не знавших колебаний в революционной борьбе, и с завистью

рассказывал о том, как деревенская молодежь, выходя на улицу, «поет частушки Бедного Демьяна».

История советской поэзии — это история поисков и открытий, находок и потерь, опытов и блужданий, история трудного, но неуклонного движения вперед по пути революционного творчества. Тем более настоятельна потребность прояснить все то, что в ней не выявлено до конца, высветить ее малоизвестные страницы.

Автор настоящей книги взял на себя задачу хотя бы частично восполнить этот пробел. Он задался целью, во-первых, дать более четкое и подробное представление о малоосвещенных фактах жизни поэтов, пополнить отдельные страницы их биографий. Во-вторых, он стремился разобраться в тех проблемах их творческого развития, которые не нашли еще должного отражения в историко-литературных трудах. Поэтому в каждом разделе предлагаемой книги содержатся как биографические очерки или заметки, так и литературоведческие разборы.

Раздел о Маяковском открывает статья, знакомящая читателей с самым, пожалуй, неизученным периодом жизни поэта, с годами раннего его созревания как человека и гражданина (1905—1907). Заключительные же части этого раздела обращают нас к некоторым из последних эпизодов его жизни; здесь, в частности, говорится о взаимоотношениях Маяковского с ленинградскими поэтами, воссоздаются подробности последнего посещения им нашего города. В центре раздела — две фундаментальные работы о творчестве Маяковского. Одна из них посвящена вопросам кино. Кинематограф Маяковского — это, по существу, новая, впервые исследуемая проблема (в работах других авторов содержался лишь информационный материал о сценариях Маяковского и о его кратковременной работе в качестве киноактера). Проблема эта берется нами в связи с творческими исканиями советского киноискусства, а также в связи с характерными особенностями поэзии самого Маяковского, с образной структурой его стихотворений и поэм. Новые аспекты исследования заявлены и в статье о сатире поэта.

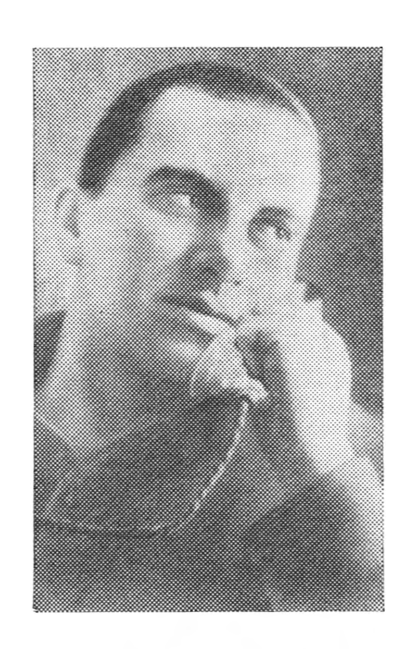
Второй раздел книги целиком посвящен вопросу о традициях и новаторстве в творчестве Демьяна Бедного, и в частности его взаимоотношениям с поэтами двадцатых — тридцатых годов. Вопрос этот почти не затрагивался в предыдущих работах автора о Д. Бедном, а также в трудах специалистов по советской поэзии.

Третий раздел, его начальную часть, составляют статьи, раскрывающие деятельность Есенина в годы революции и место, которое он занимал в общественной жизни того времени. Здесь особо выделены впервые вводимые в научный оборот материалы, характеризующие отношение к поэту виднейших деятелей Коммунистической партии и Советского государства: В. И. Ленина, Я. М. Свердлова, Ф. Э. Дзержинского, М. И. Калинина, С. М. Кирова и других. В специальном очерке жизнь поэта и перенесенная им духовная драма даны в свете многочисленных суждений о нем, принадлежащих М. Горькому. Завершают этот раздел исследовательские работы о лирике Есенина, взятой в разных аспектах.

Большинство предлагаемых читателям этюдов и статей ни в одно из книжных изданий ранее не входило. Они печатались в литературно-художественных журналах («Знамя», «Звезда», «Аврора», «Нева»), причем здесь они приводятся в значительно расширенном виде, с рядом дополнений и уточнений.

Статьи «Кинематограф поэта» и «Тема любви в поэзии Есенина» публикуются впервые.

В. МАЯКОВСКИЙ



Вл Маяковский

МАЯКОВСКИЙ В 1905 году

1. ГУБЕРНИЯ В РУКАХ РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ

Маяковскому шел двенадцатый год, когда началась первая русская революция. Но она доносилась до него не только отдаленным гулом событий: многое из того, что вошло в революционную летопись народов России, происходило на его глазах, а в некоторых событиях 1905 года он и сам принял участие.

Родиной Владимира Маяковского была Грузия, а старая имеретинская столица, город Кутаис, куда он приехал со своей матерью в 1901 году, стала главным очагом революционной борьбы в Западной Грузии.

Первые крупные выступления в Кутаисе произошли вскоре после петербургского «кровавого воскресенья»— 19 и 20 января 1905 года.[1] На улицы города вышла демократическая молодежь, распевавшая запрещенные песни. Эта демонстрация была рассеяна полицией, но на следующий день повторилась; около пятидесяти человек было арестовано за два дня, причем кое-кто из участников демонстрации запасся оружием. Во время арестов из толпы раздался выстрел, которым был ранен в голову городовой. Угроза предать демонстрантов суду не подействовала на них, и 25 января на улицах снова развева-

[1] Все даты до 7 ноября 1917 года указаны в настоящей книге по старому стилю.

лось красное знамя и раздавались революционные песни. «Вообще, — сообщал из Кутаиса корреспондент большевистской газеты «Вперед», — волнение у нас не прерывается уже две недели. В городе забастовки приказчиков, водовозов, извозчиков, учащихся. . .»[1]

26 января 1905 года царские власти ввели в Кутаисской губернии «Положение об усиленной охране», а спустя полтора месяца на военном положении был объявлен город Кутаис.

Меры эти усложнили революционную борьбу против царского гнета, но не ослабили ее. Небывалого размаха достигло крестьянское движение, приводившее в ярость царских прислужников. Уже в августе 1905 года возглавлявший полицию на Кавказе генерал Ширинкин жаловался, что необходимо выработать способы «умиротворения» жителей Кутаисской губернии, «ныне уже почти совершенно отказавшихся признавать обязательные для прочих подданных империи условия государственного порядка». А в конце 1905 года, после того как в Кутаисе возникли баррикады, а в деревнях функционировали органы крестьянского самоуправления, военному министру империи была послана депеша, сообщавшая, что губерния фактически находится в руках революционеров и что завладеть ею можно «лишь высадкой дивизии пехоты с артиллерией с моря, по которому должен быть обеспечен и подвоз продовольствия. . .».

Маяковский недаром вспоминал в стихах своих «бомбы 5-го года» (мы процитируем эти стихи дальше). События революционной поры взволновали его, и естественно, что он оказался в рядах передовой кутаисской молодежи, боровшейся с произволом царских властей и провозглашавшей антиправительственные лозунги.

Школу своего революционного воспитания будущий поэт начал проходить еще в детстве. Статья его «Как делать стихи?» содержит упоминание о том, что «лет с девяти» он начал усваивать репертуар революционных песен того времени — тогда ему стали известны песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой. . .» и «Отречемся от старого мира. . .» — т. е. «Похоронный марш» и «Мар-

---

[1] Вперед, 1905, 15 февр.

сельеза».[1] Комментируя эти слова, сестра поэта сообщает: «В 1903—1905 годах в нашем доме часто собирались студенты и пели революционные песни, и в том числе — упомянутые Володей, а в 1905 году эти песни звучали повсюду: в гимназии, на улицах, даже в церкви».[2]

Русско-японская война и рост общественного движения пробудили у юноши интерес к политике, он стал с необычайной горячностью и любопытством читать газеты и журналы, узнавать подробности военных действий и политических выступлений. Когда в летние месяцы семья переезжала в село Нергиети, он, не считаясь с погодой, ежедневно отправлялся пешком за четыре версты в Багдади, где продавались газеты, и читал их на обратном пути. А в Кутаисе к этим источникам информации прибавились еще иллюстрированные открытки и политические листовки. Отмечая данный период в автобиографии, Маяковский писал:

«Увеличилось количество газет и журналов дома... Читаю все. Безотчетно взвинчен. Восхищают открытки крейсеров. Увеличиваю и перерисовываю. Появилось слово «прокламация». Прокламации вешали грузины. Грузинов вешали казаки. Мои товарищи грузины. Я стал ненавидеть казаков» (т. 1, с. 12—13).

Будучи учеником второго класса Кутаисской мужской классической гимназии, Маяковский — не по годам развитый и рослый — очень тесно общался со старшеклассниками и принимал участие в их политических выступлениях. «Володя,— пишет Л. Маяковская,— не мог остаться в стороне от всего, что происходило в гимназии и вообще в городе. Заводя знакомства и дружбу, он находил единомышленников среди учеников старших классов и теперь в особенности чутко прислушивался к их разговорам, к тому, что волновало всех... Прокламации продолжали проникать различными путями. Учителя не успевали перехватывать нелегальные листовки. «Крамольная» литература попадала в руки учащихся». И да-

---

[1] См.: Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1959, т. 12, с. 102. Далее (во всех статьях о Маяковском) ссылки на это издание даются в тексте. Художественные произведения цитируются по тому же изданию, с указанием заглавий, но без ссылок на тома и страницы. Этот порядок цитирования художественных текстов соблюден и в остальных разделах данной книги.

[2] Маяковская Л. В. Пережитое. Из воспоминаний о Владимире Маяковском. Тбилиси, 1957, с. 17.

лее Людмила Владимировна приводит свидетельство школьного товарища ее брата, Аполлона Месхи: «Владимир Маяковский и другие одноклассники прятали прокламации в партах и украдкой читали их. . .» [1]

Прокламации звали на улицу, к открытому выражению протеста против «кнута и насилия», против «хищника-кровопийцы (т. е. царя.— *И. Э.*) и его опричников». Уже 2 февраля 1904 года, едва наступило утро, у Язоновой пещеры в Кутаисе состоялась революционная сходка учащихся, на которой был Маяковский. Сходку разогнала полиция. А потом — нелегальные собрания на квартирах. «Вспоминаю,— пишет кутаисский гимназист Х. Н. Ставраков,— тайное собрание учащихся, на которое мы пробирались поздно вечером. В комнате сидели полукругом на полу, чтоб нас не видели с улицы. Агитатор-большевик вел с нами беседу. На этом собрании был и Володя Маяковский». [2]

2. БЕРДАНКИ И ПЕСНИ

О первых днях 1905 года Маяковский писал: «Пошли демонстрации и митинги. Я тоже пошел. Хорошо» (т. 1, с. 13).

В каких именно демонстрациях и митингах участвовал Маяковский, об этом мы узнаем из его писем, а также из свидетельств его матери.

Весьма активной революционной силой была в Кутаисе учащаяся молодежь. Описывая город, «охваченный революционным пожаром», один из соучеников Маяковского, впоследствии известный грузинский поэт Тициан Табидзе, подчеркивает: «Наша гимназия особо выделялась даже на таком общем фоне, революционный дух держался в ней до самых последних дней самодержавия. Мы писали прокламации, точно классные сочинения. . . Я вспоминаю (вместе с Паоло Яшвили) Маяковского-гимназиста. Это был рослый, худощавый мальчик. От многих своих сверстников он отличался и тем, что прекрасно плавал в Рионе и в случае необходимости не от-

---

[1] Маяковская Л. В. Пережитое, с. 32.

[2] Ставраков Х. Н. Два поэта. — В кн.: Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М., 1968, с. 75.

ступал в драке... С детства он говорил по-грузински... Революционную поэзию, по его словам, он впервые познал по стихам Иродиона Евдошвили, поэта, необычайно популярного в те годы, особенно среди революционной молодежи».[1]

Поэт из кахетинских крестьян, И. И. Евдошвили был в эти годы известен стихотворениями «Буря», «Друзьям», «Муза и рабочий», звавшими народные массы к борьбе. Он явился также активным участником первой русской революции, за что впоследствии был арестован и сослан в Сольвычегодск. Маяковский знал некоторые его стихотворения наизусть и произносил их вслух во время уличных шествий.

Воспитанники Кутаисской гимназии и реального училища приняли участие в первой же январской демонстрации 1905 года. Среди арестованных участников демонстрации было десять гимназистов. Во время второй демонстрации учащиеся собрались в коридорах гимназии, кричали: «Да здравствует свобода!»— и пели революционные песни.

Маяковский с необыкновенной живостью и темпераментом воспринимал происходящие события. Правда, последняя январская демонстрация состоялась, по-видимому, в его отсутствие: он уезжал в село Багдади, где оставался жить его отец. В письме от 2 февраля 1905 года В. Маяковский сообщал сестре: «Я на несколько дней ездил в Багдади, потому что, по выражению местных грузинов, у нас в Кутаисе был „пунти“», т. е. бунт (т. 13, с. 7).

Но Маяковский никуда не уезжал из Кутаиса 14 февраля, когда в городе произошла крупная демонстрация, обстрелянная полицейским нарядом. Среди демонстрантов были учащиеся — они бросали в охранников камни. Казаки налетели на юношей, стали полосовать их нагайками. Тогда учащиеся заперлись в городском саду и продолжали забрасывать камнями казаков и полицейских.

Есть основание утверждать, что Маяковский был участником этой стычки. По предположению В. Перцова, именно к этому событию относился эпизод, впоследствии рассказанный Маяковским Николаю Шенгелая: «Казаки

---

[1] Т а б и д з е Т. Страницы из воспоминаний. — В кн.: Дни и встречи. Тбилиси, 1963, с. 48—49.

лупили нагайками меня со всеми. Это было первое мое крещение как революционера и агитатора».[1]

После 14 февраля политическая активность кутаисской молодежи еще более возросла. Весной 1905 года газета «Вперед» сообщала: «В Кутаисе все средние учебные заведения и городское училище закрыты вследствие забастовки учащихся. Учащиеся предъявили политические требования. Забастовщики гимназисты, реалисты и гимназистки устроили политическую демонстрацию».[2]

По свидетельству матери поэта, Владимир в эту пору вместе с товарищами по гимназии разучивал на грузинском языке «Варшавянку», «Смело, товарищи, в ногу!» и другие революционные песни. Кроме того, он участвовал весною 1905 года в сходках молодежи и солдат, происходивших на берегу Риона. «Там, — вспоминает А. А. Маяковская,— произносились горячие речи. Володя бывал на этих сходках».[3]

Постепенно в юноше зародился интерес и к революционной литературе. Владимир читал брошюры, но многого в них не понимал. Тогда он стал посещать марксистский кружок, принялся за более планомерное политическое образование. «Он,— вспоминает Галактион Табидзе (кутаисский гимназист, также впоследствии ставший поэтом), — сблизился с тем же кружком, с которым я поддерживал тесную связь. Я был старше его на год... Этот революционный кружок по вечерам собирался рядом с нами, в доме Нацвлишвили, на возвышенном берегу Риона. Оттуда открывался вид на весь Кутаиси, утопающий в зелени».[4] По словам Л. В. Маяковской, брат ее попал в кружок, изучавший «Эрфуртскую программу» германской социал-демократической партии, в программе этой были сформулированы начатки марксистских знаний. «Он,— пишет Л. В. Маяковская,— был бесконечно горд тем, что пользуется доверием взрослых товарищей-пропагандистов и наравне со старшими гимназистами изучает основы социал-демократического учения. «Эр-

---

[1] См.: Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. 2-е изд. М., 1954, т. 1, с. 58.

[2] Вперед, 1905, 30 марта.

[3] Маяковская А. А. Детство и юность Владимира Маяковского. Из воспоминаний матери. М.—Л., 1953, с. 36.

[4] Табидзе Г. В школьные годы. — В кн.: Дни и встречи, с. 38.

фуртская» с этого момента накрепко запечатлелась в его памяти».[1]

Занимаясь в кружке, Маяковский накупил себе книг и начал штудировать их. Какие это были книги?

Одну из них упоминает в автобиографии сам Маяковский: «Долой социал-демократов» (см. т. 1, с. 13—14). В ней излагались основы социал-демократической программы, и она была весьма популярна в революционных кружках; автор ее, Вильгельм Бракке, состоял в переписке с Карлом Марксом.

В письме из Кутаиса сестра поэта Ольга Маяковская сообщала, что она «читает очень интересные книги» и что «подобных книг купил себе и Володя 10 штук». Здесь снова упоминается «Долой социал-демократов», а затем — «Идеи марксизма в германской рабочей партии», «Буржуазия, пролетариат и коммунизм».[2] О. Маяковская по понятным причинам не указывала в письме авторов книг. Между тем «Буржуазия, пролетариат и коммунизм» — это сборник произведений К. Маркса и Ф. Энгельса, вышедший в 1905 году вторым изданием на русском языке с предисловием Г. В. Плеханова.

Среди брошюр, которыми пользовался Маяковский в 1905 году, мы находим: «Крестьянский вопрос во Франции и Германии» Ф. Энгельса, «Воспоминания о Марксе» В. Либкнехта и др.

Далеко не все в этих книгах было усвоено Маяковским, но знакомство с ними помогло ему определить свои политические симпатии. Маяковский, по собственному признанию, «стал считать себя социал-демократом» и тут же «стащил отцовские берданки в эсдечий комитет» (т. 1, с. 14).

Как и многое другое в автобиографии поэта (написанной в несколько ироническом тоне), слова о берданках, переданных «в эсдечий комитет», имели прямой и реальный, а вовсе не метафорический смысл. Раскрыть эту деталь помогла нам мать В. Маяковского. Она вспомнила, что неподалеку от дома, где они снимали квартиру, проживал революционер-большевик Цулукидзе, и там помещался социал-демократический комитет.

---

[1] Маяковская Л. В. Пережитое, с. 41.

[2] Письма О. В. Маяковской включены в статью: Маяковская Л. Детство и юность Владимира Маяковского. — Мол. гвардия, 1936, № 9, с. 144.

Однажды Володя взял из дому казенные ружья, которые по службе полагалось иметь его отцу (лесничему), и отнес их в комитет.

Надо заметить также, что Имеретино-Мингрельский большевистский комитет, возглавлявший революционное движение в этих местах, имел большое влияние на учащуюся молодежь, из числа которой он вербовал пропагандистов. Эти люди и помогли Маяковскому найти свое место в происходящих событиях.

8 июня 1905 года жителей Кутаиса и окружающих сел потрясла весть о безвременной гибели Александра Цулукидзе. Выходец из дворянской семьи, Цулукидзе посвятил свою жизнь революционной борьбе. По окончании Кутаисской гимназии он учился в Москве, а затем вернулся на Кавказ, где вошел в руководящее ядро марксистской организации. Как заступник за интересы народа, как большевик, пропагандист, литератор Цулукидзе был необычайно популярен среди своих земляков. В Кутаисе он жил на той же улице, что и Маяковский,— Гегутской улице, носящей теперь его имя. Едва исполнилось ему двадцать восемь лет, как в январе 1905 года, после знаменитых демонстраций, он был брошен в тюрьму. Жить ему затем оставалось недолго: у него была тяжелая форма туберкулеза.

Город не видел до тех пор такого грандиозного шествия, какое протянулось от Кутаиса до деревни Хони, откуда покойный был родом и где состоялось его погребение (ныне это — районный центр, город Цулукидзе). Пятнадцать тысяч человек провожало его из Кутаиса, и большинство их прошагало двадцать пять верст в ливень и грозу, чтобы отдать последний долг герою. Гроб несли на руках. Развевались красные знамена, десятки венков следовали за гробом, исполнялись хором революционные песни. Двоюродный брат Маяковского, Михаил Киселев, вспоминает поэта в числе участников этой процессии.[1] Его свидетельство подтверждает X. Ставраков: «Все расстояние... мы шли пешком, причем погода была плохая, сильная грязь. В толпе я видел и Володю Маяковского, он тоже провожал гроб А. Цулукидзе».[2]

Лето 1905 года Владимир провел в деревне, непода-

---

[1] См.: Киселев М. Т. Далекое и близкое. — В кн.: Маяковский в воспоминаниях родных и друзей, с. 70.

[2] Там же, с. 76.

леку от родного села Багдади, но это не ослабило его интереса к политической жизни. Приехавшая на каникулы из Москвы Л. В. Маяковская привезла с собой книги, конспекты социально-экономических изданий, прочитанных ею в Москве, списки нелегальных революционных стихотворений. Все это с горячим увлечением воспринимал будущий поэт, как и рассказы сестры о событиях, прокатившихся по России.

Стихи, привезенные из Москвы, запомнились Владимиру надолго, и семнадцать лет спустя, вспоминая «нелегальщину», он привел из них отдельные строки. Он писал:

«Приехала сестра из Москвы. Восторженная. Тайком дала мне длинные бумажки. Нравилось: очень рискованно. Помню и сейчас. Первая:

Опомнись, товарищ, опомнись-ка, брат,
Скорей брось винтовку на землю.

И еще какое-то, с окончанием:

...а не то путь иной —
к немцам с сыном, с женой и с мамашей...

(о царе).

Это была революция. Это было стихами. Стихи и революция как-то объединились в голове» (т. 1, с. 13).

Биографы Маяковского давно восстановили полный текст обоих стихотворений: первое — обращенный к солдатам призыв не стрелять в народ («Постой-ка, товарищ! Опомнися, брат!»), а двинуться со своим оружием «к покоям царя-кровопийцы»; второе — обличительная песня «Как у нас в городке...» (перепев стихотворения А. К. Толстого «У приказных ворот»), в ней воспроизведен разговор Николая II с представителями земств, рассчитывавших на послабления самодержавной власти:

Ведь по дудке моей
Пляшет много людей
Очень,
Хоть и молвит молва,
Что моя голова
Кочень.
Земцам будет беда:
Ишь, полезли куда?
Шутки?!
Вам парламент? Да нос
Еще ваш не дорос, —
Дудки!

Заметим к тому же, что финальные слова этой песни, приведенные в автобиографии Маяковского («А не то путь иной — к немцам с сыном, с женой и с мамашей»), были использованы им в 1917 году в антимонархическом лубке «Забывчивый Николай» («Вон! со свитой, с женой и с мамашей»).

Но биографы упустили, что ни одно из этих стихотворений не появлялось в легальной печати до Октябрьской революции: стихотворение «К солдату» было напечатано впервые в подпольной большевистской газете «Солдат» (Либава) только в апреле 1906 года, т. е. через десять месяцев после того, как с ним познакомился Маяковский; песня же «Как у нас в городке. . .» увидела свет лишь в 1925 году в сборнике, посвященном двадцатилетию первой русской революции.[1] Из этого явствует, что в руках Маяковского летом 1905 года были произведения нелегальной революционной поэзии, имевшие хождение только лишь в списках или передававшиеся изустным путем.

Следует добавить также, что этими двумя стихотворениями не ограничивалось знакомство юного Маяковского с революционной поэзией 1905 года. Среди подписей к плакатам РОСТА, сделанных поэтом в 1920 году, мы находим такую:

Пан Пилсудский горделиво
прямо в Кремль вчера спешил.
Что не ржешь, мой конь ретивый,
что ты шею опустил?

Стихи эти представляют собой перефразировку сатирической песенки 1905 года, в которой высмеяны бесславные царские полководцы:

Куропаткин горделиво
Прямо в Токио спешил.
Что не ржешь, мой конь ретивый,
Что ты шею опустил?

В составе серии сатирических частушек строки эти впервые появились также в нелегальных изданиях 1906 года (либавская газета «Солдат» и вышедший

---

[1] Составитель этого сборника В. Ф. Боцяновский в письме к автору настоящей книги (11 июня 1940 г.) сообщил, что песня опубликована по сохранившемуся у него списку, распространявшемуся тайным путем в начале 1900-х годов.

в Казани сборник «Песни и стихи революции»). Маяковскому же они могли стать известны либо из устных источников, либо непосредственно из первоизданий, ибо в послереволюционное время они были впервые воспроизведены лишь в 1934 году автором настоящей работы.[1]

Можно вспомнить и еще один плакат РОСТА; его заголовок — «Граждане самых отдаленнейших мест! Слушайте широковещательный деникинский манифест!» — перекликается с антимонархической пословицей («Царский манифест — для известных мест»), родившейся в сатирическом журнале «Зритель» осенью 1905 года и очень быстро распространившейся в народе.[2]

Так запечатлелся в памяти юного Маяковского фольклор первой русской революции.

3. АВГУСТ — ДЕКАБРЬ

Деревенское лето в этом году длилось у Маяковского недолго. Из Кутаиса он выехал в середине июня, а уже в августе был снова здесь — сдавал переходные экзамены в третий класс. И, конечно же, участвовал в новых революционных выступлениях гимназистов и рабочих.

В журнале педагогического совета Кутаисской мужской гимназии под датой «21—22 августа» значится перечень политических требований, с которыми в эти дни выступили ученики: «предоставить возможность пользоваться актовым залом гимназии для обсуждения возникающих среди учащихся вопросов; не допускать присутствия в стенах гимназии военной или политической власти» и т. п. Предъявлялись и требования академического характера: изъять из преподавания церковнославянский язык, расширить курс новейшей литературы, ввести грузинский язык во всех классах, экзаменовать учеников в присутствии их товарищей. Бывали случаи коллективного отказа целых классов (а то и всей гимназии) от занятий. На одном из уроков раздался возглас: «Долой бюрократию, она разваливается!»

---

[1] Эвентов И. Поэзия солдатских восстаний. — Лит. Ленинград, 1934, 22 февр.

[2] Речь шла о пресловутом манифесте от 17 октября 1905 года, содержавшем лицемерное обещание «свобод». В разговорном обиходе того времени выражение «для известных мест» означало — для отхожих мест. За публикацию этой пословицы редактор «Зрителя» был отдан под суд.

Как и в предыдущем учебном году, ученики живо и дружно реагировали на все, что происходило за стенами гимназии.

В самом конце августа до жителей Кутаиса докатились слухи о дикой расправе, учиненной полицией и казаками над безоружными рабочими, проводившими собрание в зале Тифлисской городской управы; там было убито шестьдесят человек. Известие это вызвало взрыв возмущения во всех грузинских городах. В те дни Ольга Маяковская, младшая сестра поэта, писала в Москву своей старшей сестре: «У нас в Кутаисе полицейских и шпионов, как собак, душат. Позавчера ранили двух полицейских и одного пристава. Один из них уже умер, а два пока живы». Сообщила она и о том, как реагировала на тифлисские события учащаяся молодежь: «Сегодня у гимназистов должен быть молебен перед учением, а они заставили служить панихиду по убитым в Тифлисе».[1]

Служить панихиду по убитым — вовсе не значило совершать по всем правилам церковный обряд. Сам Маяковский в письме к сестре рассказывает об этом так: «Здесь тоже пели «Вы жертвою пали», когда служили панихиду по Трубецком и по тифлисским рабочим» (т. 13, с. 8—9).

Кстати, о Трубецком. Ректор Московского университета, профессор философии С. Н. Трубецкой был известен своими либеральными взглядами, попытками добиться «уступок» от царского самодержавия. 6 июня 1905 года он, вместе с другим земским деятелем И. Петрункевичем, вел безрезультатные переговоры с Николаем II. А. В. Луначарский высмеял обоих просителей в сатирической балладе «Два либерала» (перепев стихотворения Г. Гейне «Два гренадера»), которая очень нравилась В. И. Ленину и была им напечатана в газете «Пролетарий» (после этой публикации Владимир Ильич процитировал из нее слова — *«на скидочку скидкой ответить»*[2]).

В конце сентября 1905 года Трубецкой снова приехал в Петербург. Отстаивая интересы руководимого им университета, он решил объясниться с министром народного просвещения. После встречи с министром, 29 сентября,

---

[1] Мол. гвардия, 1936, № 9, с. 141.

[2] См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 11, с. 238.

его поразил сердечный удар, и он тотчас же скончался. Это был трагический, но бесславный конец типичного буржуазного либерала, искавшего возможности «договориться» с царизмом. В. И. Ленин в статье «По поводу смерти Трубецкого» писал: «Мы готовы допустить, что это слишком жестокая казнь даже для российского либерала. Но только, господа, не лучше ли, не достойнее ли для сторонников народной свободы отказаться от всяких сношений с правительством палачей и шпионов?» [1]

Однако в раскаленной атмосфере 1905 года и смерть Трубецкого послужила поводом для выступлений против царизма. Этим поводом прежде всего воспользовалась учащаяся молодежь. Недаром вслед за мужской гимназией в Кутаисе выступила и женская гимназия. «Мы сегодня,— писала Ольга Маяковская,— потребовали отслужить панихиду по Трубецкому, а также и по убитым в Тифлисе». [2]

К середине октября 1905 года, когда революция вступила в новую полосу своего развития и по всей стране прокатилась политическая стачка, когда ублюдочный царский манифест и последовавшие за ним черносотенные погромы вызвали новую волну народного возмущения, Владимир Маяковский настолько вырос духовно, что уже делился в письмах политическими новостями и давал свою оценку событиям.

12—14 октября 1905 года он сообщал старшей сестре:

«У нас была пятидневная забастовка, а после была гимназия закрыта четыре дня, так как мы пели в церкви Марсельезу. В Кутаисе 15-го ожидаются беспорядки, потому что будет набор новобранцев. 11-го здесь была забастовка поваров. По газетам видно, что и у вас большие беспорядки» (т. 13, с. 7—8).

Под «беспорядками» Маяковский, уже приучившийся к конспирации, имел в виду всеобщую стачку в Москве, начавшуюся 27 сентября и перекинувшуюся вскоре на железные дороги и на другие российские города. Эти события он ставил в связь с местной политической жизнью, причем в поле его зрения попадали уже не только действия кутаисских гимназистов и поведение кутаисских властей, но и все значительное, что происходило

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 11, с. 333.
[2] Мол. гвардия, 1936, № 9, с. 142.

в Закавказье: в Тифлисе, Гурии и т. д. Об этом особенно ярко свидетельствует письмо к сестре, написанное в первых числах ноября.

В нем Маяковский едва лишь коснулся положения, создавшегося в реальном училище и в гимназии, когда учащиеся забастовали, требуя отмены в городе военного положения. Против них власти выставили артиллерийские орудия: «на гимназию были направлены пушки, а в реальном сделали еще лучше. Пушки поставили во двор, сказав, что при первом возгласе камня не оставят на камне». В основном же письмо посвящено событиям еще более значительным, причем в нем открыто выражено авторское отношение к ним:

«Новая «блестящая победа» была совершена казаками в городе Тифлисе. Там шла процессия с портретом Николая и приказала гимназистам снять шапки. На несогласие гимназистов казаки ответили пулями. Два дня продолжалось это избиение. Первая победа над царскими башибузуками была одержана в Гурии, этих собак было там убито около двухсот.

Кутаис тоже вооружается, по улицам только и слышны звуки Марсельезы» (т. 13, с. 8).

Письмо это — краткая сводка событий, всколыхнувших Грузию осенью 1905 года. 22 октября учащиеся Первой тифлисской мужской гимназии отказались присоединиться к монархической демонстрации, организованной черносотенцами при содействии властей. Гимназисты укрылись во дворе гимназии и в соседних домах, тогда по ним войска открыли оружейный огонь, от которого — по официальным данным — пострадало сто четыре человека (из них тридцать восемь было убито). Маяковский называет варварскую жандармскую операцию «блестящей победой», беря эти слова в кавычки, но без всяких кавычек сообщает о победе, одержанной гурийскими крестьянами, поднявшими восстание против угнетателей: в боях у Насакиральских высот крестьяне разгромили многочисленный отряд царских карателей.

Видимо, уже после этого письма, т. е. в начале ноября, в Кутаисе произошла демонстрация памяти Н. Э. Баумана, убитого черносотенцами в Москве. Маяковский участвовал в ней; «при панике (может, разгоне) в демонстрацию памяти Баумана, — писал он в автобиографии,— мне (упавшему) попало большущим барабанищем по голове» (т. 1, с. 14).

В конце ноября 1905 года на улицах Кутаиса появились баррикады, а в декабре письма от сестры сообщали о боях на Пресне, о действиях московских дружинников. Все это помогало юноше осознать значение вооруженной борьбы рабочего класса. Но решающую роль сыграло непосредственное общение будущего поэта с участниками декабрьских боев. А это общение стало возможным с переездом Маяковских в Москву.

Переезд состоялся в конце июля 1906 года (в Москву они прибыли 1 августа), а уже в сентябре в квартире Маяковских появились новые люди. Это были московские студенты, которым семья, в поисках средств к существованию, предоставляла комнаты и обеды. «Комнаты, — отмечал Маяковский, — дрянные. Студенты жили бедные. Социалисты». Среди них, а также среди приходивших к ним друзей были участники Декабрьского восстания. Студенты-большевики и вовлекли Маяковского в подпольную работу партии. «Из комнат студентов шла нелегальщина, — вспоминал будущий поэт. — «Тактика уличного боя» и т. д.» (т. 1, с. 15—16).

Особенно запомнилась тогда Маяковскому изданная Центральным Комитетом партии в Женеве на русском языке брошюра В. И. Ленина «Две тактики социал-демократии в демократической революции». Написанная в июле 1905 года, она говорила о том, как важна проверка тактики «с точки зрения принципов марксизма и уроков революции...»[1] Опыт революции был одной из главных тем в нелегальных занятиях и беседах, которые проводили московские студенты. Ничто с такой силой не привлекало к себе в эту пору Маяковского, как великая наука революционной борьбы.

Первым политическим наставником юноши был Исидор Морчадзе, участник Декабрьского вооруженного восстания в Москве. Семью Маяковских он знал с 1903 года, когда учился в Кутаисском городском шестиклассном училище и ежедневно проходил по Гегутской улице мимо их дома. Он и стал первым жильцом в московской квартире этой семьи, в Большом Козихинском переулке (позднее адрес семьи неоднократно менялся).

Морчадзе был на шесть лет старше Маяковского, но это не мешало их дружбе. Сближал их революционный политический опыт, которым Морчадзе мог уже поде-

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 11, с. 7.

литься с младшим товарищем. В первой же беседе Маяковский засыпал его вопросами: «Вы дрались в Москве на баррикадах?», «В какой дружине?», «Действительно ли ваша дружина охраняла Горького?», «Почему ваша дружина называлась Кавказской?».

«Отвечать приходилось подробно,— вспоминает Морчадзе,— ибо короткие ответы его не удовлетворяли, приходилось удовлетворять его любопытство...» [1]

Морчадзе объяснил ему, что Кавказская боевая дружина была сформирована из уроженцев Кавказа (разных национальностей), что в нее входили, кроме кавказцев, два черноморских матроса с восставшего корабля. Дружинники были хорошо вооружены, они охраняли революционные митинги и прикрывали квартиры видных деятелей революции, на которых покушалась «черная сотня»; под охраной этой дружины была и квартира М. Горького на Воздвиженке, служившая тогда местом явки повстанцев и складом оружия. Кавказская дружина не раз вступала в бои с регулярными войсками и с полицейскими силами, одерживая над ними победы. После поражения восстания часть дружинников была схвачена полицией и предана военному суду.

«Володя,— пишет Морчадзе,— затаив дыхание слушал мой рассказ, не проронив ни одного слова. Внимательно, радостно, взволнованно глядел на меня своими умными большими глазами. Когда я кончил свой рассказ, он снова забросал меня вопросами: «Каков в личной жизни Максим Горький? Кто был начальником Кавказской боевой дружины?» Я ему рассказал...» [2]

В конце 1906 года Морчадзе был арестован и сослан в Туруханский край; оттуда он бежал, после долгих мытарств вернулся в Москву и снова поселился у Маяковских. Тогда он организовал успешный побег политзаключенных из женской Новинской тюрьмы, в подготовке которого участвовала вся семья будущего поэта.

Подробности баррикадных боев 1905 года Маяковский узнал также от своего репетитора Ивана Караханова (И. Б. Карахана), который, будучи студентом юридического факультета, подтягивал юношу по некото-

---

[1] Морчадзе И. И. Владимир Владимирович Маяковский.— В кн.: В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963, с. 78.

[2] Там же, с. 79.

рым школьным предметам (Маяковский учился тогда в 3-м классе 5-й московской гимназии). «Во время этих занятий,— сообщает Карахан,— мы вели беседы. Я рассказывал о том, что я делаю, о том, что я участвовал в вооруженном восстании в Москве в декабре 1905 года, был на баррикадах на подступах Красной Пресни. На него мои сообщения производили колоссальное впечатление».[1]

По просьбе Маяковского студент показывал ему места расположения московских баррикад, подходы к ним, направления действий дружинников. «Владимира Владимировича,— продолжает Карахан,— очень увлекала моя работа в подпольных кружках. Его очень интересовала тактика подпольщика. Я рассказывал о себе, рассказывал, как надо заметать следы от шпиков и т. д. Он улыбался, просил еще рассказать об этом, слушал с большим любопытством и сам воспринимал методы „заметания следов"».[2]

Все это весьма пригодилось Маяковскому, когда он сам стал подпольщиком, пропагандистом, когда «заметал следы» от филеров, избегал ненужных соглядатаев, попадал в полицию, сидел в тюремных камерах, давал показания следователям и т. п. Но эти факты относятся уже к следующему периоду его жизни, к 1907—1909 годам.

Не может быть ни малейшего сомнения в том, что политические убеждения Маяковского, его духовный облик борца и трибуна, его опыт коллективной революционной работы — все это начало складываться в 1905—1906 годах. Первая русская революция стала его политической школой, и воспоминание о ней было для него всегда трепетным и дорогим.

4. УТРО СВОБОДЫ

Многие годы отделяли первую русскую революцию от периода творческой зрелости поэта. Но впечатления революции не угасали в его памяти — рано или поздно они должны были воплотиться в его художественных творениях.

---

[1] Карахан И. Б. Стенограмма воспоминаний о Маяковском. — В кн.: В. Маяковский в воспоминаниях современников, с. 577—578.
[2] Там же, с. 578.

Первым произведением Маяковского, посвященным той далекой поре, было стихотворение «9-е января», опубликованное в газете «Известия» 22 января 1924 года. Поэт вложил в свое стихотворение идею классовой непримиримости, противопоставив ее рабской философии смирения. Поэтому в первой части стихотворения Маяковский намеренно сталкивает образы, символизирующие борьбу, и образы, выражающие покорность:

Не с красной звездой —
в смирении тупом,
с крестами шли
за Гапоном-попом.
Не в сабли врубались
конармией-птицей —
белели
в руках
листы петиций.
Не в горло
вгрызались
царевым лампасникам —
плелись
в надежде на милость помазанника.

Горек и тяжек был кровавый январский урок. Но он пошел на пользу освободительному движению русского народа. Перед всем миром раскрылся зверский лик самодержавия:

Позор без названия,
ужас без имени
покрыл и царя,
и площадь,
и Зимний.

Многое извлекли из этой горестной стычки все, кто встал и встанет под знамена свободы:

В споре с врагом —
одно решение:
Да здравствуют битвы!
Долой прошения!

Выходя за рамки отдельных событий 1905 года, поэт стремился осмыслить исторический опыт революции и найти такие художественные образы, которые приблизили бы уроки прошлого к задачам сегодняшней борьбы.

Те же черты характеризуют отрывок поэмы «Владимир Ильич Ленин» (писавшейся вслед за приведенным

стихотворением, в первой половине 1924 года), где говорится о том, как «бредня о милости царской» была прикончена сперва гапоновщиной, а затем и поражением в русско-японской войне («с бойней мукденской, с треском Цусимы»). Но царизм не отступал. Его последней ставкой в борьбе с революцией был октябрьский манифест:

...скоро
пришла
лукавая вестийка —
«свобода».
Бантики люди надели,
царь
на балкон
выходил с манифестиком.
А после
«свободной»
медовой недели
речи,
банты
и пения плавные
пушечный рев
покрывает басом:
по крови рабочей
пустился в плавание
царев адмирал,
каратель Дубасов.

Далее поэт останавливается на том, как расценивали итоги первой революции большевики и меньшевики. Здесь он явно опирается на труды В. И. Ленина, в которых разоблачаются штрейкбрехеры революции, в частности — на работу «Современное положение России и тактика рабочей партии» и на статью «Уроки московского восстания» (обе работы датированы 1906 годом). Слова Ленина, приведенные в поэме: «Нет, за оружие браться нужно...» — являются перефразировкой тех гневных, решительных слов, которые Владимир Ильич в названных работах адресовал Г. В. Плеханову, отвечая на его фразу: «Не нужно было браться за оружие».

И снова, как и в стихотворении «9-е января», поэт связывает уроки 1905 года с перспективой новых революционных боев рабочего класса:

И этот год
в кровавой пене,
и эти раны
в рабочем стане

покажутся
школой
первой ступени
в грозе и буре
грядущих восстаний.

В августе — сентябре 1924 года Маяковский посетил Грузию. Здесь на него нахлынули воспоминания юности, связанные с «утром свободы» — с бомбами, демонстрациями, ученическими забастовками, с царским террором и актами народного мщения. Воспоминания эти вылились в напевные строки стихотворения «Владикавказ — Тифлис», опубликованного 3 сентября 1924 года в республиканской газете «Заря Востока»:

И утро свободы
в кровавой росе
сегодня
встает поодаль.
И вот
я мечу,
я, мститель Арсен,
бомбы
5-го года.
Живились
в пажах
князёвы сынки,
а я
ежедневно
и наново
опять вспоминаю
все синяки
от плеток
всех Алихановых.

Генерал М. Алиханов-Аварский был в 1905 году кутаисским военным губернатором, он свирепо расправлялся с революционным движением (поэт называл его «усмирителем Грузии» — т. 1, с. 13); имя генерала послужило Маяковскому обозначением всего мерзкого и жестокого, что таилось в действиях царских карателей, наместников и жандармов. Но зато имя Арсена — народного мстителя — воскресило в его памяти славные, героические страницы революционного года, да и других давно прошедших времен.

Арсен Джорджиашвили в январе 1906 года избавил грузинский народ от одного из самых страшных его палачей, начальника штаба Кавказского военного округа,

генерала Ф. Ф. Грязнова.[1] Отважный мститель поплатился за это собственной жизнью: он был казнен по приговору суда. Имя его в сознании народа ассоциировалось с именем легендарного героя «Песни об Арсене»— Арсена Одзелашвили, участника крестьянского освободительного движения первой половины XIX века. Эту народную поэму Маяковский знал с юных лет, он читал ее по-грузински и декламировал из нее многие строки. Как персонаж его стихотворения, Арсен соединил в себе прославленного вожака крестьянских масс прошлого столетия и никем пока еще не воспетого «бомбиста 5-го года».

5. «МОСКВА ГОРИТ»

Особенно широко тема первой русской революции была разработана поэтом в одном из последних его произведений — в сценарии циркового представления «Москва горит», первоначально названного им «1905 год».

Из наиболее значимых событий революции 1905 года Декабрьское восстание, как уже говорилось, было живее всего воспринято Маяковским, которому посчастливилось работать в большевистском подполье вместе с некоторыми участниками декабрьских боев.

Все же этих данных было недостаточно для написания задуманного произведения, необходимо было изучить специальную литературу и обратиться к документам революции. «Да, конечно,— говорил впоследствии Маяковский,— я кое-чем пользовался, главным образом материалами 1905 года. Это сознательный литературно-исторический монтаж» (т. 12, с. 419).

Какими же материалами располагал Маяковский?

В сценарии отчетливо выражено понимание первой русской революции как генеральной репетиции Октября (об этом говорят первые же строки текста: «1905! 1905! Семнадцатым годом горд...»), а вооруженного восстания — как высшей формы революционной борьбы. В произведении показано, что руководителем революции был пролетариат, хотя в «пирамиде классов» русского общества рабочие занимали самый нижний ряд. Сценарий дает уничтожающую характеристику либералов как пре-

---

[1] Та же участь постигла и генерала Алиханова, который был убит террористом в 1907 году.

дателей революции, с восторгом принявших жалкую царскую подачку — пресловутый октябрьский манифест. Наконец, автор воспроизводит полемику Ленина с Плехановым из своей же поэмы о Ленине, подчеркивая, что лишь благодаря ленинской революционной тактике «мы научились драться победно» и с честью провели решающие бои с самодержавием и капитализмом.

Естественно, что это понимание движущих сил революции, ее социального содержания и политических итогов было почерпнуто автором из трудов В. И. Ленина, из той оценки событий 1905—1907 годов, которую давала наша историческая наука.

Но этим не ограничивался круг изученных поэтом источников. Текст произведения показывает, что автором были использованы также печатные издания периода первой русской революции: сатирические журналы, прокламации, произведения пролетарских поэтов.[1]

Вот один из примеров. В начале действия появляется начертанный на щитах-экранах царский рескрипт: «Божьей милостью Мы, Николай Вторый...» — т. е. манифест от 17 октября 1905 года, вслед за обнародованием которого в стране, как известно, началась черносотенная резня. Дальше в сценарии сказано: «Когда манифест окончен, сквозь него проступает кровавая лапа: руку приложил — Трепов». Эта картина в точности воспроизводит знаменитую карикатуру на обложке первого номера журнала «Пулемет» за 1906 год, где на фоне царского манифеста была изображена кровавая пятерня с подписью: «К сему листу свиты Его Величества генерал-майор Трепов руку приложил».

Далее, по сценарию, из листов-щитов манифеста складывают карточный домик, на который начинают усердно дуть царь, царица, министры и городовые, отчего домик рассыпается на куски. Это символизировало дутый характер дарованной царем конституции, причем самый сюжет был позаимствован автором из 19-го номера журнала «Зритель» за 1905 год, на обложке которого показан карточный домик, а подпись под ним предостерегала: «Наша конституция — просят не дуть».

Из листовок и плакатов того времени Маяковский использовал, во-первых, большевистские прокламации,

---

[1] В разработке сценарного плана и в подборе литературы Маяковскому помогал О. М. Брик.

разоблачавшие царские «свободы», объявленные 17 октября (в сценарии рабочие подбирают разбросанные по арене листовки и читают: «Дана свобода собраний, но собрания оцепляются войсками», «Дана свобода слова, но цензура осталась неприкосновенной»), и, во-вторых, широко известный сатирический плакат начала 1900-х годов, изображавший «пирамиду классов»; этой «пирамидой», где в нижнем ярусе размещен трудовой люд, а в пяти верхних — чиновники, помещики, буржуи, попы, сенаторы, министры и сам царь, — завершается первая часть представления.

Из произведений революционной поэзии Маяковский использовал знаменитую политическую частушку «Царь испугался, издал манифест: мертвым — свободу, живых под арест» (ею начинается сцена объявления манифеста), стихотворение пролетарского поэта Е. Тарасова «Смолкли залпы запоздалые...», являвшееся откликом на разгром Декабрьского восстания (Маяковский позаимствовал для наброска программы «Москва горит» первую строку этого стихотворения), наконец, сатирическую солдатскую песенку «Унутренняя», печатавшуюся в большевистской подпольной газете «Казарма» и в легальном сатирическом журнале «Жупел» в 1906 году. Эта песенка, высмеивающая горе-вояк, гвардейцев Семеновского полка, двинутых царем против московских рабочих, была воспроизведена Маяковским почти целиком (без последней строфы), но с несколько видоизмененным текстом. По ремарке автора, на арену выходят «маркитанты с колбасой и с бутылями водки». В связи с этим строфа в прежнем тексте, намекавшая на «подарки», которые семеновцы получили от царя за убийство московских рабочих:

Рота, стой! Рота, пли!
Спереди и с тыла —
Мы заслужим, ай-люли,
По кусочку мыла, —

была заменена следующей:

Рота, стоп!
                    Рота, пли!
Запевайте, глотки!
Мы заслужим, ай-люли,
колбасы да водки.

Кроме того, в первой строфе автор, вместо слов «русского двуглавого орла», поставил: «царского двуглавого орла».

По аналогии с народными политическими куплетами и революционными песнями Маяковский сочинил несколько новых частушек, могущих служить образцами этого жанра. Так, после чтения листовок о царском манифесте рабочие напевают:

Выплюнем,
не прожуя,
царские подачки,
из России
буржуя
вывози на тачке.

В другом месте, перед сценой свержения самодержавия, исполняется следующий текст:

Хохочи, товарищ цирк.
Смейся,
Ваня с Настею.
Мы выводим под уздцы
царскую династию.

В обоих случаях автор применил способ наглядной сценической реализации образа: с пением первой частушки рабочие вывозят на тачке фабрикантов (современным читателям надо пояснить, что на капиталистических предприятиях старой России рабочие выражали свою ненависть к угнетателям, прибегая к «вывозу на тачке»: они выволакивали этим способом за ворота, а иногда и возили по улицам заводовладельцев, подрядчиков, управляющих и т. п.); после исполнения второй частушки на арену выводятся «под уздцы» бутафорские конные памятники русских царей.

Разрабатывая сценарий, Маяковский широко пользовался приемами циркового действия, предусмотрев ряд традиционных шуточных амплуа (рыжий клоун и т. д.), вводя водяную пантомиму, акробатические номера, клоунаду, применяя пиротехнические эффекты, кинокадры, аттракционы — весь разнообразнейший арсенал зрелищного искусства. При этом ни один из предложенных Маяковским аттракционов не оторван от содержания пьесы: каждое действие на арене, появление каждого участника способствовало развитию сюжета и раскрытию исторического содержания вещи. Так, водя-

ная пантомима символизировала гибель остатков старого мира (вода смывает плетни деревенского кабака, в воде тонет кулак и т. д.); собачий выезд изображал городовых и конвоиров; в образе рыжего выступал обыватель; музыкальный эксцентрик являлся в царской короне (свои песенки он вызванивал сперва на водочной бутылке, а потом — на треснувшей короне); из-под купола цирка падала бомба, которая, взрываясь, рассыпала по всему цирку листовки, и т. д.

Приемами яркого зрелища передана и героика пролетарской борьбы. На арене цирка строят баррикады, готовят оружие для восстания, бьют городовых, расклеивают прокламации, провозглашают революционные лозунги.

Маяковский стремился запечатлеть революцию 1905—1907 годов и высший момент ее — Декабрьское восстание — в театрализованном массовом зрелище, и зрелище это было осуществлено на аренах Московского и Ленинградского цирков в ознаменование 25-й годовщины первой русской революции.

Политическую злободневность и остроту этого зрелища усиливало то, что было присуще всем произведениям Маяковского о революционном прошлом народа: живая связь истории с современностью. Значительная часть сценария Маяковского посвящена событиям не 1905, а 1929 и 1930 годов: коллективизации, выполнению пятилетки, борьбе с кулачеством, разоблачению теории «врастания» кулака в социализм, попыткам «крестового похода» империалистов против СССР, защите социалистического отечества. События эти не механически введены в представление, а освещены уроками минувших десятилетий, опытом прошлой борьбы. Поэт призывал к революционной бдительности, к воинственной смелости в борьбе, к самоотверженному труду на благо народа. В написанных специально для представления текстах летучек поэт, освещая классовые битвы нашего времени, напоминал о революционных традициях пресненцев и подчеркивал международное значение первой русской революции:

Весь мир
подымется
после нас,
как мы —
после пятого года.

Маяковский предвидел возможность упреков в том, что декабрьские события показаны им отрывочно, что в сценарии использована лишь незначительная часть известных ему и памятных многим москвичам эпизодов восстания. Поэтому на обсуждении сценария 28 февраля 1930 года (это обсуждение было устроено в Краснопресненском районе Москвы, т. е. в районе, где происходили главные события декабря 1905 года) он предупреждал:

«Предлагаемая вам сегодня моя меломима «Москва горит» представляет из себя такой опыт, когда историко-революционная меломима-хроника будет пытаться в апофеозе показать сегодняшний день. Я не изображаю Красную Пресню, — я даю общее представление о 1905 годе. Я хочу показать, как рабочий класс пришел через генеральную репетицию к сегодняшнему дню» (т. 12, с. 418).

Первая русская революция предстает в изображении Маяковского как великая историческая пора, которая способствовала революционному воспитанию масс и подготовила их к решающим схваткам с эксплуататорским миром. Многое определила эта пора и в жизни самого поэта.

Картине восстания в сценарии «Москва горит» предшествует выход глашатая. Он объявляет:

Москва подымалась,
как знамя,
над ней
пылало небо
декабрьских дней.

Под «небом декабрьских дней» и складывался могучий талант поэта революции.

САТИРА ПОЭТА

1. ПОЗИЦИЯ В СПОРЕ

„Нужна ли нам сатира?"

Вопрос этот кажется праздным теперь, когда твердо известна роль сатиры и юмора в духовной жизни советского общества. По-иному выглядел этот вопрос в первые годы и даже в первые пятилетия после Октября, т. е. в период расцвета творчества Маяковского. Несмотря на появление в 1920 году статьи А. В. Луначарского «Будем смеяться!», призывавшей организовать «братство веселых красных скоморохов, цех истинно народных балагуров», в который должны включиться «и наши партийные публицисты... и наши партийные поэты»;[1] несмотря на неоднократные напоминания В. И. Ленина о роли печати в критике наших недостатков, на специальные указания по этому вопросу партийных инстанций,[2] — в газетах и на литературных собраниях настойчиво звучали голоса о том, что при диктатуре пролетариата сатира не нужна. Такие голоса раздавались и во время дискуссии о фельетоне в 1923 году,[3] и на диспуте о сатире в Политехническом музее в самом начале 1930 года.

---

[1] Вестник театра, 1920, № 58, с. 8.

[2] См.: О партийной и советской печати. Сборник документов. М., 1954, с. 183, 212, 239, 306 и др.

[3] См.: Шафир Я. Почему мы не умеем смеяться? — Красная печать, 1923, № 17; Крынецкий Н. О красном смехе. — Красная печать, 1923, № 20, и др.

На этом диспуте, где председательствовал М. Кольцов и выступали В. Маяковский, Г. Рыклин, Е. Зозуля, другие писатели, общее внимание привлекло к себе заявление искусствоведа В. И. Блюма о том, что при советском строе сатира существовать не может, ибо «ей придется поражать свое государство и свою общественность».[1] Тот же оратор незадолго до этого (27 мая 1929 года) опубликовал в «Литературной газете» статью «Возродится ли сатира?», где утверждал без обиняков: не возродится. Илья Ильф и Евгений Петров имели полное основание в одном из своих фельетонов («Листок из альбома») иронически заметить: «Теперь уже окончательно выяснилось, что юмор — это не ведущий жанр». А Михаил Кольцов имел не меньше оснований на Первом Всесоюзном съезде писателей вспомнить почтенного редактора, который, пробежав глазами сатирический рассказ, изрек: «Это нам не подходит. Пролетариату смеяться еще рано; пускай смеются наши классовые враги».[2]

Как же относился Маяковский к подобным кривотолкам? Ведь ему приходилось в своей работе сталкиваться со всеми этими явлениями: и со скептицизмом критиков, и с противодействием редакторов (известно, например, что фельетон «Прозаседавшиеся» удалось напечатать в «Известиях» благодаря тому, что на несколько дней отбыл из Москвы редактор газеты Ю. М. Стеклов, с опаской относившийся к фельетонам поэта).

Факты показывают, что на всех этапах своей деятельности Маяковский решительно отстаивал значение сатиры для социалистического искусства, постоянно подчеркивая ее общественные функции, ее воспитательные задачи и новаторскую суть.

Стихи Маяковского мы встречаем на обложке первого советского сатирического журнала «Соловей», вышедшего спустя месяц после Октябрьской революции (в декабре 1917 года). Первая советская пьеса, поставленная на сцене театра — «Мистерия-буфф» Маяковского,— была обозначена автором как «героическое, эпическое и

---

[1] Веч. Москва, 1930, 9 янв.

[2] Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, с. 221.

сатирическое изображение нашей эпохи». Сатирой пронизана плакатно-агитационная работа поэта в годы гражданской войны. Маяковским создан первенец сатирической периодики двадцатых годов — журнал «БОВ» (название его расшифровывается одними как «Большевистское веселье», другими — как «Боевой орган весельчаков»), в первом номере которого (1921) он заполнил половину всего листажа (не считая рисунка обложки); мы находим там фельетон «О дряни», стихотворение «Последняя страничка гражданской войны», сатирическую песенку «Про то, как за немцами, на денежки Антанты, отечественные двинулись, для удушения наняты», два четверостишия «Раньше и теперь» и снабженную рисунками автора «Сказку для шахтера-друга...».

Как только в 1922 году появился «Крокодил», Маяковский сразу же принял участие в нем: в четвертом и пятом номерах журнала опубликовал свои стихи, а в 1928 году стал его постоянным сотрудником.

Поэт с удовлетворением отмечал рост сатирических изданий после гражданской войны; в этот период, по его словам, «воскресло количество сатиры», о чем свидетельствовало появление журналов «Крокодил», «Красный перец», «Мухомор», а также отделов юмора и фельетона в общеполитической прессе. «Редкий номер наших газет и журналов,— писал Маяковский,— без шаржа, без шутки» (т. 12, с. 52).

Маяковский сотрудничал не только во всех перечисленных им (кроме «Мухомора») журналах, но и в целом ряде других изданий этого типа.

В июне 1923 года поэт принял участие в организации сатирического журнала «Крысодав».

К 1924 году относится работа Маяковского в журнале «Красный перец», выходившем в виде приложения к газете «Рабочая Москва». Кроме фельетонов, агиток и эпиграмм, Маяковскому в этом журнале принадлежало большое количество анонимных юмористических «мелочей». Здесь были и подписи к карикатурам, и маленькие сатирические диалоги, и шутки; здесь были, наконец, излюбленные Маяковским композиции рисунков со стихотворными подписями.

В 1927 году Маяковский сотрудничал в «Бузотере», в 1929-м — в «Чудаке». Всего, по нашим данным, им бы-

ло опубликовано в сатирических журналах около восьмидесяти произведений.[1]

Маяковскому, наконец, принадлежит заслуга внедрения стихотворной сатиры в газету (особенно широко развернулась его деятельность поэта-фельетониста в «Известиях» и «Комсомольской правде»).[2] Он же сделал многое, чтобы утвердить сатирическую комедию на сцене советского театра.

У Маяковского не могло быть опасений по поводу того, что сатира станет «бить по своим», ибо он сознавал, что объектами комического у нас становятся явления, противоречащие социальным, идеологическим и нравственным основам советского общества; выслеживая и разоблачая чуждые нам явления, мы лишь укрепляем эти основы, а не расшатываем их. Самая возможность развития революционной сатиры, по словам Маяковского, определялась тем, что мы победили и побеждаем в борьбе с силами старого мира. Отвечая на вопрос, чем объяснить интерес к сатире и рост ее в послеоктябрьские годы, поэт говорил:

«Во-первых, конечно, нашей политической победой и рядом наших экономических побед. Открылась возможность серьезнее почистить советское „нутро"» (т. 12, с. 30).

Будучи связана с мировоззрением победившего класса, с его готовностью расчистить путь для новых социальных завоеваний, сатира наша впитывает в себя и его оптимизм. Основной ее эмоцией становится радость борьбы, радость преодоления трудностей и уничтожения зла. Недаром в стихотворении «Посмеемся!» (1924) поэт призывал:

Товарищи!
Во всю
из глоток из всех, —
да так, чтоб врагам
аж смяться, —
сегодня
раструбливайте
радостный
смех!
Нам
есть, над чем посмеяться!

---

[1] Подробнее о работе Маяковского в журналах «БОВ» и «Чудак» см.: Нюренберг А. М. Маяковский с художниками. — В кн.: В. Маяковский в воспоминаниях современников, с. 209—210; Ефимов Б. Е. Из книги «Сорок лет». — Там же, с. 322.

[2] См. там же, с. 535—537.

Оптимизм революционной сатиры, по убеждению Маяковского, не смягчает и не ослабляет силу удара по враждебным явлениям, а напротив — увеличивает ее. Сатира наша должна быть не сентиментально-благостной и не половинчато-компромиссной, а безжалостной, гневной и острой. «У меня,— заметил поэт,— большой зуд на писание сатирических вещей» (т. 12, с. 294). «Зуд» этот вызывался тем, что чересчур много еще «дряни» окружало нас, тянуло назад, мешало нам жить. Отвечая на анкету «А что вы пишете?», Маяковский в 1926 году сообщил, что он работает, «выбирая сложные, висящие в воздухе вопросы, — чиновничество, бюрократизм, скука, официальщина» (т. 12, с. 122). Ратуя за остроту и решительность постановки этих тем, поэт отвергал мелкий, поверхностный юмор, плоскую смешливость, описательство, зубоскальство. Автор сатирических произведений должен быть настоящим художником; он призван добраться до корня вещей, раскрыть сущность явления, а не разглагольствовать лишь о внешних чертах.

«Я не хочу ставить проблему без расчета уничтожить ее корни,— говорил поэт на встрече с рабкорами «Правды» в 1929 году. — Из бытового мещанства вытекает политическое мещанство» (т. 12, с. 509). «...Я не привык к беспартийному разговору, — заявил он на обсуждении пьесы «Клоп». — Пока сволочь есть в жизни, я ее в художественном произведении не амнистирую». И там же — о «Клопе»: «...это пьеса обкладывающая, но оптимистическая советская пьеса» (т. 12, с. 507).

Оптимизм нашей сатиры определяет ее целенаправленность, боевитость, ее способность проникнуть в суть явлений, раскрыть их социальные корни. Поэтому с таким гневом обрушивался Маяковский на жалких остроумцев, не понимающих огромной познавательной силы и действенных возможностей сатиры. С горечью писал он в стихотворении «Мрачное о юмористах», что «измельчал и обеззубел, обэстетился сатирик», что время зовет поэтов «припасти на зубе яд... против всех, кто зря сидят на труде, на коммунизме!».

В свете больших задач, которые Маяковский ставил перед искусством сатиры, ничтожными представлялись ему рассуждения критиков о том, нужна ли сатира советскому обществу. На диспуте в Политехническом му-

зее он заявил коротко: *«Ленин смотрел на возможность сатиры в советских условиях иначе, чем Блюм»* (т. 12, с. 512). При этом поэт напомнил, что за восемь лет до этого диспута, в марте 1922 года, В. И. Ленин, выступив на съезде металлистов с оценкой стихотворения «Прозаседавшиеся», положил конец тем сомнениям и колебаниям, которые мешали редактору «Известий» публиковать сатирические стихи.[1]

Вопрос о месте сатиры в революционном искусстве был решен Маяковским в первые же дни революции. Слова Ленина укрепили его веру в то, что сатира должна служить сражающемуся народу. А литературные дискуссии двадцатых годов, касавшиеся судеб сатиры, шли как бы в обозе событий: сатира уже завоевывала одну позицию за другой, она уже вошла в жизнь общества, упрочилась на страницах печати, уже выдвинула целую плеяду мастеров — В. Маяковского, Д. Бедного, М. Кольцова, И. Ильфа и Е. Петрова, М. Зощенко, — а теоретики все еще дебатировали вопрос о целесообразности ее существования.

Маяковского в эту пору волновали другие проблемы. Он был озабочен художественным уровнем нашей сатиры, мерой ее злободневности, остроты. Стихотворение «Мрачное о юмористах», ставившее эти вопросы, было написано незадолго до пресловутой статьи В. Блюма и до дискуссии «Нужна ли нам сатира?» (стихотворение появилось в январском номере журнала «Чудак» за 1929 год). Вслед за этим писалась комедия «Баня», в которой обличалось извращенное толкование сатиры, основанное на ложном понимании типического в искусстве. Маяковский как бы открывал путь для новых, более существенных и злободневных дискуссий, которые должны были привести к росту мастерства наших сатириков, к углубленному пониманию специфики этого сложного рода искусства, к устранению реальных препятствий на его пути.

---

[1] В дневнике Л. Ю. Брик «схватка» Маяковского с Блюмом отражена так: «8 января 1930. Володя выступил на вечере сатиры. Докладчик говорил, что в нашей действительности сатира не нужна, что проще — заявлять куда следует. Володя приводил в пример «Прозаседавшиеся» и говорил, что нужны новые кадры сатириков» (Брик Л. Воспоминания о стихах Маяковского. — Знамя, 1941, № 4, с. 234).

Смерть помешала Маяковскому довести до конца эту борьбу, но творческое наследие поэта продолжало и до сих пор продолжает быть серьезным подспорьем в утверждении и развитии важнейших принципов советской сатиры.

Изучение сатиры Маяковского имеет поэтому не только лишь академическое, историко-литературное значение. Оно раскрывает существенную часть творческой деятельности поэта и в то же время помогает уяснить важные особенности развития сатиры в социалистическом обществе.

2. «КРИК ТЫСЯЧЕДНЕВНЫХ МУК»

Как поэт-сатирик Маяковский начал складываться еще в дореволюционные годы. По мере преодоления им узких рамок футуристического искусства все более заметное место занимала в его творчестве тема социальных контрастов современного общества, и эта тема в ряде случаев решалась поэтом сатирически. Ярко выраженной социальной сатирой прозвучало, например, одно из ранних его стихотворений «Нате!» (1913), обличавшее уродство и мерзость пресыщенных буржуа:

Через час отсюда в чистый переулок
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
а я вам открыл столько стихов шкатулок,
я — бесценных слов мот и транжир.

Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста
где-то недокушанных, недоеденных щей;
вот вы, женщина, на вас белила густо,
вы смотрите устрицей из раковин вещей.

Эта же гневная, презрительная интонация звучит в стихотворении «Вам!», написанном уже во время войны. С тех пор сатира прочно закрепилась в творческом арсенале поэта, причем основная ее тема — разоблачение буржуазного мира — решалась не столько оружием открытой инвективы, сколько средствами утонченной иронии, гротеска, скрытой издевки. Об этом свидетельствует серия стихотворных памфлетов Маяковского, печатавшихся на протяжении двух лет (1915—1916) в журнале «Новый Сатирикон».

Часть из них написана в форме гимнов-панегириков, восходящих в своей традиции к «Похвале глупости» Рабле. Не случайно первые «сатириконские» стихотворения были переименованы автором в «гимны», а последующие назывались гимнами уже в первопечатных изданиях («Теплое слово кое-каким порокам» имеет подзаголовок «Почти гимн», а «Мое к этому отношение» — «Гимн еще почтее»). Самая форма гимна подсказывала поэту путь типизации социальных пороков, соединения их в едином сатирическом образе, против которого и обращается весь яд саркастической похвалы. Воспевая «достоинства» персонажей своих стихотворений — судьи, ученого, взяточника, сластолюбивого обжоры, — поэт исподволь раскрывает их безобразие и порочность, подчеркивая социальную, а не только лишь индивидуальную природу этих свойств.

В каждом из гимнов поэта действуют как бы два ряда — условный, экзотический, внешний и скрытый за ними ряд истинных понятий и вещей. Характерна в этом смысле картина перуанского рая в стихотворении «Гимн судье». От начала до конца весь текст выдержан в ярких экзотических красках, на фоне которых особенно резко выделяется мрачный образ судьи:

О рае Перу орут перуанцы,
где птицы, танцы, бабы
и где над венцами цветов померанца
были до небес баобабы.

Банан, ананасы! Радостей груда!
Вино в запечатанной посуде...
Но вот неизвестно зачем и откуда
на Перу наперли судьи!

И птиц, и танцы, и их перуанок
кругом обложили статьями.
Глаза у судьи — пара жестянок
мерцает в помойной яме.

Особенно тонко этот «двойной» метод изображения применен в стихотворении «Хвои», где план условный, декоративный исподволь перебивается планом прозаически реальных вещей: на месте елочных украшений начинают мелькать осколки ядер, смертоносные осы, порох, «железные чудища», благодаря которым стихотворение получает резкую антимилитаристскую окраску.

Тесно примыкают к этому типу лирические миниатюры, построенные на контрасте между сюжетной идиллией и затаенной авторской издевкой. Так сложена «Военно-морская любовь» — изящная новелла, внезапно обрываемая сентенцией против империалистической войны («И чего это несносен нам мир в семействе миноносином?»).

Но во всех этих произведениях лишь частично отразилось то, что составляло существо сатирического метода Маяковского. Сатира имела у поэта свои философские и психологические основания, которые менялись в процессе развития его творчества и определяли на каждом этапе характер его основных художественных средств. Выражая презрение к буржуазному обществу, поэт то и дело переходил от «кривляния» к «хохоту» («если сегодня мне, грубому гунну, кривляться перед вами не захочется — и вот я захохочу и радостно плюну, плюну в лицо вам...»), от бытового эпатажа к острой социальной сатире.

Еще в прологе к трагедии «Владимир Маяковский» (1913) поэт говорил, что он «насмешек грозою душу на блюде несет к обеду грядущих лет». А одно из своих «сатириконских» стихотворений («Чудовищные похороны», 1915) целиком посвятил теме смеха, причем и здесь придал ей трагический колорит. Буржуазное общество — «монахов черный орден» — волочит смех в гробу, и в этой жизни —

...если кто смеется — кажется,
что ему разодрали губу.

Все творчество дореволюционного Маяковского отмечено этой искривленной болью улыбкой, этим гротесковым полутрагическим смехом, природа которого лежала в сознании одиночества поэта перед окружавшей его «пиджачной кучей» людей. Чувство это прозрачно выражено в упомянутом нами цикле стихов.

Брошусь на землю,
камня корою
в кровь лицо изотру, слезами асфальт омывая.
Истомившимися по ласке губами тысячью
поцелуев покрою
умную морду трамвая.

(«Надоело»)

Это сказано в сатирическом памфлете, одном из лучших произведений Маяковского, высмеивающих буржуа.

Комическое и трагическое составляли в поэзии Маяковского единое целое, придавая его смеху глубокий философский смысл. С другой стороны, самый трагизм (о чем со всей ясностью свидетельствуют поэмы) находил как бы выход, разрешался в саркастическом смехе поэта. Ибо это не был трагизм отчаяния, безысходности, тупика. Трагизм Маяковского был отвергающий, бунтующий, гневно-иронический, и для выражения всех этих сложных эмоций, для воплощения ненависти и насмешки была необходима сатира.

Правильное понимание комизма раннего Маяковского не укладывается в обычные рассуждения о противоречивости и «ущербности» его дореволюционного творчества. Самая поэтика Маяковского, самая структура его сатирических образов не может быть без этого понята. Огромная сила презрения, смешанная с горечью, с гневом, со страстной надеждой, нуждалась для своего выражения в огромных, гиперболических образах, способных заклеймить, низвергнуть, уничтожить ненавистное поэту зло. Отсюда у Маяковского трагический, гневный гротеск. Отсюда вся система гипертрофированных физиологических образов, в которых запечатлено лицо буржуазной толпы. Возьмем, например, «Гимн здоровью»:

Среди тонконогих, жидких кровью,
с трудом поворачивая шею бычью,
на сытый праздник тучному здоровью
людей из мяса я зычно кличу!

Или «Гимн обеду»:

Пусть в сале совсем потонут зрачки —
все равно их зря отец твой выделал:
на слепую кишку хоть надень очки,
кишка все равно ничего б не видела.

Или «Кое-что по поводу дирижера»:

В ресторане было от электричества рыжо.
Кресла облиты в дамскую мякоть.
Когда обиженный выбежал дирижер,
приказал музыкантам плакать.

И сразу тому, который в бороду
толстую семгу вкусно нес,
труба — изловчившись — в сытую морду
ударила горстью медных слез.

Все эти тучные «люди из мяса», тонущие в сале зрачки, «толстая семга» в бороде сытого, крик, выпихнутый в золотую челюсть, «зубы туши опоенной», мечущийся в брюхе плач — эта вывернутая наизнанку, окарикатуренная и гиперболизированная фламандщина характеризует изобразительный метод ранней сатиры поэта.

Выпячивание физиологической детали приводит часто к отделению детали от образа, к замене этой деталью развернутого портрета. Так, в «Гимне обеду» буржуа представлен как «желудок в панаме», в памфлете «Мое к этому отношение» — как «брюшко обвисшее и гаденькое», в «Надоело» — как «безлицое розоватое тесто». Смысл этого безмерного «огрубления» образа, сведения его к одной уродливой, страшной детали раскрывается в уже цитированном нами стихотворении «Надоело»:

Глядишь и не знаешь: ест или не ест он.
Глядишь и не знаешь: дышит или не дышит он.
Два аршина безлицого розоватого теста:
хоть бы метка была в уголочке вышита.
Только колышутся спадающие на плечи
мягкие складки лоснящихся щек.
. . . .
Нет людей.
Понимаете
крик тысячедневных мук?
Душа не хочет немая идти,
а сказать кому?

«Нет людей», нет живых человеческих душ, нет даже «метки в уголочке», по которой можно было бы в буржуа узнать подобие человека.

Этот принцип изображения был распространен Маяковским на обрисовку вещей, обычаев, природы и всего, что окружает человека в собственническом мире. Уже в одной из ремарок к трагедии «Владимир Маяковский» можно было встретить «натянутое брюхо площади». В фельетонах же и памфлетах «тревога жиреет и жиреет, жрет зачерствевший разум», «кресла облиты в дамскую мякоть», солнце превращается в гнойную рану, «из звезд сфабрикуют консервы» (сравнить с аналогичными обра-

зами в поэмах: «земля, обжиревшая, как любовница, которую вылюбил Ротшильд» и т. д. и т. п.).

Даже в тех стихах, где физиологический образ не имеет такого определяющего значения, все детали подобраны так, что именно в форме физического уродства они отражают порочность буржуазной среды: у критика «нос — построчный пятачок», у ученого «искривился позвоночник, как оглоблей ударенный», у судьи «глаза — пара жестянок мерцает в помойной яме».

Следует тут же заметить, что в гротесковом характере образов этих стихов сказалась не только резкая отчужденность поэта от буржуазного общества, но и крайне обострившееся у него чувство трагического одиночества. «Криком тысячедневных мук», титаническими страданиями души поэт себя как личность противопоставлял всему буржуазному миру. Естественно, что нападки на этот мир оттенили не только сильные, но и слабые стороны его идейных позиций. Если несомненно, что созданная им система сниженных, деэстетизированных образов имела определенное познавательное значение и была заострена социально (чем отличалась от внешне схожей с ней системы Бурлюка и других футуристов), то ясно также, что она не могла полностью отразить противоречия эксплуататорского строя.

Тем не менее «сатириконские» стихи были важной вехой в идейно-эстетическом развитии Маяковского и оставили живой след в памяти современников. «Поэзия Маяковского,— вспоминает художник Б. Е. Ефимов,— затронула воображение моего поколения уже первыми своими опытами. Острыми гротескными образами и необычной ритмикой привлекали внимание ранние его сатирические стихотворения, напечатанные в предреволюционном „Сатириконе“». [1]

Те же лирические и социальные темы, что и в «сатириконских» стихах, были резвернуты Маяковским в его дореволюционных поэмах — «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек»; они также направлены против уродующего, бесчеловечного и жестокого мира, где царствует рубль, торжествует война, где «нет людей» и попраны высокие чувства людей. Неудивительно, что многие образы, фигурирующие в «сати-

---

[1] Ефимов Б. Сорок лет. Записки художника-сатирика. М., 1961, с. 126.

риконских» стихах, почти цитатно входят в отдельные главы поэм. Сравнить хотя бы «Гимн обеду» и «Мое к этому отношение» с поэмой «Война и мир» (с тем эпизодом, где «на эстраду, колеблемую костром оркестра, вывалился живот») или «Теплое слово кое-каким порокам»:

ни строчке, ни позе, ни краске надуманной
не верили — а верили в рубль —

с первой частью той же поэмы:

в прогрызанной душе
золотолапым микробом
вился рубль.

В поэмах эти образы развернуты на пространстве больших трагических сюжетов. Темой «Войны и мира» является трагическая катастрофа, охватившая все человечество. Поэтому мы и находим в этой поэме наряду с уже знакомыми «цитатными» образами развернутые сатирические аллегории, отражающие мир со всеми его потрясениями, с борьбой и страданиями миллионов людей. Мир этот рисуется в виде «зрелища величайшего театра», где «бьются государством в государство 16 отборных гладиаторов», где «люстрой подвешена целая зажженная Европа». Так и в первой части поэмы очумелое буржуазное общество представлено в виде взвихренных на земной оси каруселей Вавилонищ и Вавилончиков.

Условность этого метода, при всей его обличительной силе, была постигнута Маяковским позже, когда сатирический образ приобрел в его творчестве иные очертания. Но это был совершенно новый этап его сатиры, связанный с искусством революции и основанный на иных его отношениях с окружающей социальной средой.

3. ОТ ГРОТЕСКА К ЛУБКУ

Еще в канун Октябрьской революции Маяковский написал два фельетона, обозначивших перелом в его стихотворной сатире. Это — «Сказка о красной шапочке» и «Интернациональная басня». Первый — о кадете, прикрывшемся красной шапочкой, хотя ничего в нем красного не было и нет; второй — об Антанте, т. е.

о разбойном союзе петуха, дога и вора, кончившемся тем, что «прогнали с трона в шею вора» (т. е. русского царя); той же участи, напоминала басня, достойны его соратники по грабежу: правитель Франции (галльский петух) и британский король (дог).

Сразу бросается в глаза, что в этих произведениях Маяковский обратился непосредственно к темам политики, тогда как раньше он основывался в своей сатире лишь на самых общих явлениях жизни буржуазного мира. Далее — обе темы решены в жанрах народного творчества (сказка и басня), весьма отдаленных от жанров его дореволюционной сатиры (памфлета, монолога). Наконец, в основе каждого стихотворения лежит аллегорический образ, совершенно отличный от поэтических иносказаний ранней сатиры Маяковского: аллегория здесь прозрачна, не требует сложной расшифровки, насыщена точным политическим содержанием.

Стихотворные циклы, с которыми поэт выступил в первые годы революции, подтвердили его установку на демократизацию сатиры, на приближение ее к насущным вопросам жизни народа и к наиболее привычным для народа формам искусства. Мы говорим о циклах «Герои и жертвы революции», «Советская азбука».

Первый из них — серия стихотворных подписей к листам-рисункам, выпущенным отдельным изданием (и текст и рисунки принадлежат перу поэта). Публицистичность, связь с фольклором и стремление к социальной выразительности здесь налицо. Комизм в каждой подписи (и в каждом рисунке) достигался приемами «снижения» образа, выбором таких ситуаций, которые делают героя смешным, отражая в то же время его незавидную историческую судьбу. Вот, например, подпись к карикатуре, изображавшей банкира:

Все буржуи в панике —
отобрали банки.
Долю не найдешь другую
тяжелей банкирочной —
встал, селедками торгуя,
на углу у Кирочной.

Аналогичны эпиграммы на заводчика, помещика, кулака, барыню, генерала.

Что же касается «Советской азбуки», то сам Маяковский как-то указывал на ее пародийный характер, пред-

полагающий своеобразную полемику с ходовыми перечнями обывательских афоризмов. Такие шуточные «Азбуки» создавались и до Маяковского, они имели хождение в студенческой, офицерской, арестантской среде, и также состояли из двустиший, начинающихся последовательно каждой буквой алфавита (одну из таких «Азбук» Маяковский мог прочесть, например, в пятом номере «Сатирикона» за 1908 год).

Традиция этого жанра (особенно если учесть сопровождение текста иллюстрациями) восходит к народному художественному лубку. Всякого рода таблицы, календари, азбуки, пояснительные картинки были излюбленными видами лубочного искусства, рассчитанными на популяризацию простейших сведений из области астрономии, грамматики, истории, этнографии, технических ремесел и искусства. Такого рода универсализм очень импонировал потребителям лубка, приобретавшим в одном или нескольких листах множество недостающих им практических знаний.

«Азбука» Маяковского относится к этому типу изданий, но традиционной форме лубочной таблицы Маяковский придает агитационно-сатирический характер. Вынося на заглавное место наиболее актуальные для того времени имена, поэт в двух строчках дает полное раскрытие фигуры, термина, политического понятия. При этом он пользуется приемами комизма, знакомыми нам уже по циклу «Герои и жертвы революции»:

Деникин было взял Воронеж.
Дяденька, брось, а то уронишь.

Экватор мучает испарина.
Эсера смой — увидишь барина —

и т. п.

Особенно любопытны эпиграммы, состоящие из двух как бы не связанных между собою стихов; обычно они действуют на читателя эффектом неожиданно открываемой внутренней связи, например:

Лакеи подают на блюде.
Ллойд-Джордж служил и вышел в люди.

Юнцы охочи зря приврать.
Юденич хочет Питер брать.

В развернутом виде приемы агитационной народной сатиры, которые осваивал Маяковский, нашли выраже-

ние в «окнах сатиры РОСТА» и в пьесе «Мистерия-буфф». На этих произведениях следует остановиться особо.

«Первые окна сатиры,— вспоминал Маяковский,— делались в одном экземпляре и вывешивались в немедленно обступаемых народом витринах и окнах пустующих магазинов, дальнейшие размножались трафаретом, иногда до ста — ста пятидесяти экземпляров, расходившихся по окнам агитпунктов... От нас требовалась машинная быстрота: бывало, телеграфное известие о фронтовой победе через сорок минут — час уже висело по улице красочным плакатом... Вне телеграфной, пулеметной быстроты — этой работы быть не могло. Но мы делали ее не только в полную силу и серьезность наших умений, но и революционизировали вкус, подымали квалификацию плакатного искусства, искусства агитации... Не случайно, что многие из этих работ, рассчитанные на день... стали через десять лет вещами настоящего так называемого искусства» (т. 12, с. 206—208).

Слова эти показывают, что Маяковский осознавал свою плакатно-агитационную работу как работу не только утилитарную, т. е. подчиненную практическим задачам революционной борьбы, но и принципиально новаторскую, содержащую черты нового стиля в искусстве. Но если в раннем творчестве поэта новаторство нередко противостояло всему старому в искусстве, здесь оно зиждилось на усвоении (и, разумеется, обновлении) уже испытанных народных художественных форм.

По манере рисунка — отчетливого, лаконичного, лишенного деталей и полутонов, — а также по приемам композиции (сочетание на одном листе нескольких рисунков с последовательно развивающимся сюжетом или с сопоставлениями по аналогии, по контрасту) «окна РОСТА» Маяковского были очень близки к народному лубку. Непосредственно от лубка и форма рифмованных бойких заглавий, употребленная Маяковским в целом ряде плакатов. Заглавия эти в большинстве случаев повествовательного характера, раскрывающие основное содержание лубка (ср. название старинного лубка «Бык не захотел быть быком, да и сделался мясником» с заглавиями лубков Маяковского: «История про бублики и про бабу, не признающую республики»), или зазывного характера («Граждане самых отдаленнейших мест! Слушайте широковещательный деникинский манифест!», «Кто не

хочет слушать, долой с глаз! Про гидру контрреволюции сегодня сказ»), или, наконец, характера поучительного («С винтовкой, но без знания — нет побед, только натворишь оружием всяких бед»).

Аналогичен этому и стиль зазывных балаганных зачинов, для которых чаще всего используется форма райка. Так сделан Маяковским ряд плакатов (один из которых он сам назвал «райком»), например:

Эй, товарищи!
Подходите и гляньте!
Мелочь объединяется в Малой Антанте.

Или:

Граждане буржуи! Подойдите к РОСТЕ!
Надежды бросьте!
Читайте внимательно —
очень занимательно!

Маяковский недаром относил свою ростинскую работу к «изустному периоду российской литературы». Освоение фольклора — как изобразительного, так и словесного — шло здесь широким фронтом.

Артистка О. В. Гзовская вспоминает, как «из комнаты брата, когда приходил к нему Маяковский, не раз доносились тюремные частушки, сочиненные студентами и дошедшие до гимназистов. Громкими молодыми голосами они распевали их. Некоторые частушки помню до сих пор:

В одиночном заключенье
Привыкали как могли.
Ах вы, сени, мои сени,
Сени новые мои.

Нас заочно осудили,
Это в моду уж вошло.
Без меня меня женили,
Меня дома не было.

Трепов сам не понимает,
Кто попался, где, когда?
Птичка божия не знает
Ни заботы, ни труда». [1]

---

[1] Гзовская О. В. Мои встречи с поэтом. — В кн.: В. Маяковский в воспоминаниях современников, с. 155—156.

По этому же типу сложены и стихи-подписи к «окнам РОСТА», где не редкость — частушки и песни, включающие в себя перифразы популярных поэтических текстов («Вот мчится тройка почтовая...», «От зари до зари...», «Ехал на ярмарку...» и т. п.). Всеми этими формами поэт пользовался с обычной для него самостоятельностью и новизной.

Обратимся для примера к «Песне рязанского мужика» (стихотворению, написанному в ростинский период и вышедшему из печати с рисунками художника М. Черемных). В ней на основе фольклорных стиховых размеров — совершенно своеобразная манера сатирического письма. Заключается она, во-первых, в смысловых неожиданностях и контрастах (особенно эффектных в быстро исполняемой плясовой песенке или частушке), а во-вторых — в изобретательной и яркой рифмовке, при которой в конец стиха выносятся собственные имена или же редкие, неожиданные слова. Соединением обоих приемов явилась частушка, которую больше других произведений этого времени любил сам поэт:

Милкой мне в подарок бурка
и носки подарены.
Мчит Юденич с Петербурга,
как наскипидаренный.

Позже Маяковский так объяснил особенность этой частушки:

«Новизна четверостишия, оправдывающая производство этой частушки,— в рифме «носки подарены» и «наскипидаренный». Эта новизна делает вещь нужной, поэтической, типовой. Для действия частушки необходим прием неожиданной рифмовки при полном несоответствии первого двухстрочья со вторым. Причем первое двухстрочье может быть названо вспомогательным» (т. 12, с. 88).

Характерно, что этот тип сатирической частушки использован Маяковским в тех его стиховых экспериментах, которые записаны А. Крученых, Л. Ю. Брик, и во многих агитационных и плакатных стихах.

Так сложена частушка-эпиграмма на заводчика:

Резвясь, жила синица-птица
за мóрем и за вóдами.
И день и ночь бедняге снится,
как он владел заводами.

Иногда в частушке устраняется момент смыслового разрыва, но еще более усиливается рифмовка:

Снятся дурню чудеса:
мчит без колебаний...
На Кубань привел десант,
мчит в Москву с Кубани.
Плохо кончилась мечта же, —
так себя вознес сам,
что и не заметил даже,
как расшибся носом.

Своеобразен и метод использования Маяковским пословиц. Метод этот также основан не на простом заимствовании, а на сатирической переработке фольклорного текста. Такова серия «Слегка подновленных пословиц», дающих остроумный перифраз старинных пословичных изречений.

Юденич под Петербургом

Нашла коза на камень.

Деникин в России

Русь — свинье не товарищ.

Спекулянт в камере

В тесноте, да не обедал.

Создавая новую форму плаката, Маяковский широко базировался на материале современной публицистики. Язык декрета, лозунга, телеграммы оказал прямое влияние на лексику плакатных стихов. Поэт шел иногда путем прямого, непосредственного использования приемов публицистической речи. Например, в «Сказке для мужика про историю странную с помощью французскою, с баночкой иностранною» язык политической сводки, телеграммы применен в сказочно-ироническом повествовании о встрече мужика с тройкой сытых французских коней, везущих консервную банку (речь шла о лицемерной «помощи», которую оказывала голодающим «Международная комиссия», возглавленная французским резидентом Нулансом). В других стихотворениях мы встречаем вариации на темы газетных статей, военных сводок, дипломатических документов.

«Это,— писал Маяковский об «окнах сатиры»,— протокольная запись труднейшего трехлетия револю-

ционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов» (т. 12, с. 205). Он сам, таким образом, подчеркивал, что «протокольный» стиль телеграмм оказал свое влияние как на поэтические, так и на графические особенности «окон РОСТА». Перед Маяковским стояла тогда необычайной сложности задача конкретизации политических идей в доходчивых, ярких рисунках и стихах. Поэт и художник нашел здесь ряд удачных решений, преодолев и сложность тем, и трудность работы, и ту исключительную скупость технических средств, которыми он тогда располагал.

Маяковский создал свою систему графических образов, с предельной точностью конкретизирующих текст. В этих образах давалось прямое предметное изображение повествуемых в стихах событий и упоминаемых мест. Если в тексте говорилось, что Врангель разбит и донецкий уголь свободен, то в рисунке изображался короб, наполненный доверху углем; если говорилось, что свободен хлеб,— изображался хлеб с воткнутым в него ножом и т. п.

Сложность тем ставила Маяковского перед необходимостью прибегнуть в ряде случаев к их условному графическому толкованию. Момент условности при этом нисколько не противоречил задаче графической ясности и смысловой законченности рисунка. Так, «неделя фронта» изображалась в виде огромной глыбы, обрушивающейся на белогвардейского генерала («чтоб его окончательно добить — придавите силой фронтовой недели»); республика — в виде крутого орешка, об который обламывает зубы Антанта; «надежды Антанты», т. е. ставка ее на белых генералов,— в виде яичной скорлупы.

Сатирические персонажи кочевали из плаката в плакат, пока они не стали традиционными героями ростинской сатиры. В работе поэта сложилась техника изображения определенных типовых фигур, которые имели свой условный облик, свою осанку, свои динамические черты.

Маяковский почти не стремился к портретному сходству. Иногда он даже игнорировал его, ориентируясь на создание определенных сатирических масок. Так были созданы образы капиталиста, меньшевика, обывателя, польского пана, белогвардейского генерала. Например, белый атаман Балахович в плакате Маяковского — это царский урядник с кокардой на фуражке, Пет-

люра — кретин в высокой шапке, Врангель — проходимец в адмиральских эполетах, анархисты — «те же городовые, но с длинными волосами», эсеры — «барчуки, но с бомбой» и т. д. Во всех этих лицах менее всего соблюдены портретные черты,— установка делалась на типовое отличие, на мгновенное опознание персонажа по нескольким характерным штрихам.

Один из журналов того времени в статье о революционном плакате отмечал, что Маяковский — «наиболее яркий представитель литературной (а отчасти и графической) стороны плакатов РОСТА» и что художники РОСТА, стремясь «как можно ближе подойти к народному пониманию искусства... прибегают к испытанному средству: стилизации старинного русского лубка...»[1]

Однако работа Маяковского едва ли могла напомнить какую бы то ни было стилизацию. Значение Маяковского в том и состояло, что он возродил один из старейших жанров народного творчества, но возродил его на совершенно новой основе. Новым явилось здесь сочетание традиционных методов лубка с публицистическим характером плаката, с его системой ярких обобщений, броских красок, острых лозунгов, решительных и метких ударов.

Только это могло в обстановке великих исторических сдвигов придать старинной форме лубка действенный и жизнеспособный характер.

Если сравнить поэзию ростинского периода с сатирой дореволюционных лет, мы заметим в творчестве Маяковского ряд знаменательных перемен. Гневный, трагический гротеск, с которым выступал поэт против буржуазного мира в 1915—1916 годах, сменился такой системой изображения, где автор уже не прибегал к натуралистическим приемам обнажения социальных уродств. От горькой иронии, от ядовитой издевки поэт перешел к приемам реалистически наглядного и острого комизма, обнажающего социальный облик столпов старого мира и в то же время подчеркивающего их обреченность. Спокойствие художника зиждилось на вере в силы революции, сокрушающей своих врагов. Вместо образа буржуа — «желудка в панаме», «массомясой оравы», средоточия зол и уродств — давался конкретный образ врага,

---

[1] Славенсон В. Революционный плакат и искусство. — Книга и революция, 1921, № 12, с. 20, 19.

против которого был направлен точный сатирический удар.

Образ был плакатен; это была аллегория, социальная маска, лишенная обычных полутонов, но Маяковский делал то, чего требовало время. Нужно было политическое искусство, которое моментально знакомило бы читателя с обстановкой, воочию показывало бы врагов, решительно направляло бы силу ударов. Таким было искусство плаката.

Работа над плакатом требовала известной схематизации образов, упрощения лексики, отказа от некоторых изысканных приемов построения стиха. Маяковский не усматривал в этом для художника никакого урона. «Мы,— писал он,— не эстетствовали, делая вещи для самолюбования. Добытые навыки применяли для агитационно-художественных работ, требуемых революцией (плакаты РОСТА, газетный фельетон и т. п.)» (т. 12, с. 42).

Однако новаторская работа Маяковского в области поэтической речи не только не прекратилась в этот период, но и получила естественную и широкую почву в виде языкового творчества народа. Если проследить за приемами лексики и стихосложения, к которым прибегал Маяковский в своей плакатной сатире, то увидим, что они были во многом аналогичны приемам обработки языка в его «сатириконских» фельетонах. Афористическая отточенность строк, составные рифмы, каламбурные обороты, обыгрывание многозначных слов — все это как нельзя лучше подходило к стилю коротких, эпиграмматических плакатных стихов.

Мы уже приводили слова Маяковского, подчеркивавшие значение резкой, неожиданной, эффектной рифмовки в такой широко распространенной форме подписи к плакату, какой служила частушка. Огромное количество ростинских стихов Маяковского построено на комическом эффекте, вызываемом этой манерой рифмовки (Дутова — вздутого, Краснова — сук сосновый, риторика — территорийка и т. д.).

Комический оттенок придавался многим именам и названиям благодаря нарочитому переносу ударений или неестественному склонению собственных имен (Петлюрóю, Пуанкарóю и т. д.). Особенно широко применялись словесные каламбуры, в которых, как и в рифме, соблюдался принцип смысловых ассоциаций («пановьё — по-

навьет», «в утопии и утопла», «больше всех попам попало» и т. д.).

Маяковский недаром считал свои плакатные стихи работой «большого словесного значения», работой, «очищавшей наш язык от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия» (т. 12, с. 208). Это был решительный шаг к демократизации его поэтического языка, шаг, который никоим образом не означал отказа от тех подлинно смелых и новаторских достижений, какие Маяковский накапливал в своем языке.

В. Я. Брюсов в обзоре русской поэзии за пять послеоктябрьских лет заметил, что Маяковский, «усвоив... манеру плаката», нашел при этом и свою технику — «особое видоизменение «свободного стиха», не порывающего резко с метром, но дающего простор ритмическому разнообразию». «Он же, — констатировал далее Брюсов, — был одним из творцов новой рифмы, ныне входящей в общее употребление, как более отвечающей свойствам русского языка, нежели рифма классическая (Пушкин и др.). Наконец, в сфере языка Маяковский, с умеренностью применяя принципы Хлебникова, нашел речь, соединяющую простоту со своеобразием, фельетонную хлесткость с художественным тактом».[1]

4. ВЕСЕЛАЯ АРЕНА

Все отмеченные нами черты поэтического стиля, сложившегося в агитационной сатире Маяковского, нашли свое выражение и в «Мистерии-буфф». Работа над этой пьесой протекала в 1918—1921 годах (первый вариант ее был поставлен к годовщине Октябрьской революции в 1918 году, второй — летом 1921 года), т. е. по времени она совпадает с работой над циклом «Герои и жертвы революции» (1918) и над «окнами РОСТА» (1919—1922). Неудивительна поэтому общность приемов, несмотря на очевидное различие жанровых установок.

В статье, посвященной «Мистерии-буфф» (первому варианту), А. В. Луначарский писал: «Это веселое символическое путешествие рабочего класса, после революционного потопа постепенно освобождающегося от своих паразитов, через рай и ад, в землю обетованную, которая

---

[1] Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. — Печать и революция, 1922, № 7, с. 56—57.

оказывается нашей же грешной землей, только омытой революционным потопом и на которой все «товарищи вещи» ждут с нетерпением своего брата, трудящегося человека. И написано все это острым, пряным, звонким языком. Так что на каждом шагу попадаются такие выражения, которые, быть может, станут ходячими». [1]

«Мистерия-буфф» была задумана поэтом как «символическое путешествие», о котором говорит Луначарский (т. е. как своеобразная, по-новому трактуемая мистерия), и в то же время как злободневная политическая сатира (буфф). Она должна была не только представить в сценах ковчега сатирический слепок с буржуазного мира и не только самой логикой действия развенчать религиозные вымыслы, но также в целой серии вставных диалогов, интермедий, пестрых фарсовых номеров дать сатиру на тех живых еще врагов революции, с которыми народ сталкивался в повседневной борьбе.

Произведение это мыслилось Маяковским как постоянно движущееся, меняющееся, дополняемое новыми и новыми сценами, в которых отражаются животрепещущие факты революционной борьбы. Маяковский писал: «„Мистерия-буфф" — это каркас пьесы, это движение, ежедневно обрастающее событиями, ежедневно проходящее по новым фактам» (т. 2, с. 359).

Линия политической сатиры подчеркнута прежде всего фигурами «семи пар чистых». В конкретной обстановке 1918 года многие из них представляли для зрителя актуальный политический интерес.

Весьма выразительны были фигуры попа и купца, явившие собою типические образцы доморощенных российских эксплуататоров-кровососов; как и во всех персонажах пьесы, в них выделены типовые, социальные, а не индивидуальные черты.

В характере меньшевика-соглашателя подчеркнуты лесть и политическое двоедушие; человек этот старается ублаготворить спорящих, то и дело предлагая им «согласиться» с каким-нибудь половинчатым решением:

Милые! Ну, не надо! Не подымайте ругань!
Бросьте друг на друга коситься.

---

[1] Луначарский А. В. Коммунистический спектакль. — Петроград. правда, 1918, 5 ноября (статья опубликована за день до премьеры, состоявшейся в Петроградском театре музыкальной драмы).

Протяните руки,
обнимите друг друга.
Господа, товарищи,
надо согласиться.

Потом он призывает «согласиться на монархии конституционной», потом «согласиться с чистыми», и так как это кончается «обложением» соглашателя с обеих сторон, то он в конце концов решает «еще посоглашаться — и испустить дух», после чего уходит к толстовцам.

Не менее актуальны были фигуры офицера-немца, офицера-итальянца, толстого француза, американца в первом варианте «Мистерии», Клемансо и Ллойд Джорджа — во втором. Ллойд Джордж появлялся в фарсовой сценке, где абиссинский негус принимал его за собаку, а он на самом деле оказывался... моржом (по авторской ремарке, Ллойд Джордж «как две капли воды похож на моржа», а Клемансо, судя по реплике одного «нечистого», — на кита). Политическая характеристика обоих персонажей (соответствующая трактовке их внешнего образа,— вспомним расхожее выражение «киты империализма») содержится в сцене потопа, где Ллойд Джордж и Клемансо, спасаясь на полюсе, поочередно водружают там национальные флаги; каждый из них объявляет ледяной пик земли своей колонией и старается вытеснить оттуда другого.

В образе дамы с картонками дана карикатура на белогвардейских приживальщиков и «праздных дармоедов», искавших убежища за рубежом.

Нетрудно заметить, что в обрисовке всех этих персонажей Маяковский употребил те приемы плакатной изобразительности, которые были им усвоены в работе над «окнами РОСТА». Плакатный метод подачи героев выдержан также в эскизах костюмов для «Мистерии-буфф», сделанных самим Маяковским в 1919 году. Некоторые персонажи (особенно поп, кулак, француз-буржуа) имеют в этих эскизах почти портретное сходство с ходовыми масками ростинской сатиры.

Стремление Маяковского превратить свою пьесу в злободневное политическое ревю особенно ярко сказалось в работе над вторым вариантом «Мистерии».

Читая в Театре РСФСР-I свою пьесу 30 января 1921 года, автор предупреждал, что она «в зависимости от новых, нарастающих обстоятельств... будет переделываться» (т. 12, с. 259).

И во второй вариант своей «Мистерии», кроме уже отмеченных нами новшеств, поэт включил ряд сцен и диалогов злободневного политического содержания. В отдельных репликах обличались «модные» политические герои, имена которых превращались в нарицательные понятия (например, «публика сидит и тихо шейдеманит»). Рассыпанные по разным местам пьесы язвительные реплики по адресу спекулянтов отражали актуальные задачи борьбы с дезорганизаторами советского государства.

Особенно интересны вставки в сцену «ада». Чудище капитализма — «паук» первого варианта «Мистерии» заменен во втором варианте картиной интервенции и блокады. Рассказывая «чертям» «про нашу земную жуть», с которой не могут сравниться никакие адские испытания, «батрак» говорит:

Знаете вы, черти, что такое блокада?
Нам ли убояться каких-то вил!
Рабочих танки английские потчуют.
Кольцом эскадр и армий сдавил
капитал Республику рабочую.

Даже сцену «рая» автор использует для злободневных политических обличений. Так, изображенная в пьесе бестелая «райская» жизнь задумана автором как воплощение «загробных радостей» и «тихих реформочек». Таким образом «рай» изобличал не только церковных вероучителей, но и дутых праведников из II Интернационала, которые призывали системой «реформочек» продвигаться к «грядущему раю».

Если плакатная работа Маяковского была близка к традициям народного художественного лубка, то «Мистерия-буфф» теснейшим образом сближала его с принципами народного театра.

Еще на заре своей поэтической славы Маяковский высказал враждебное отношение к наивному «обстановочному реализму» в театре — ко всему тому, что связывало его с упадочным буржуазным искусством. Самые первые теоретические статьи Маяковского, опубликованные в июле — сентябре 1913 года, были посвящены судьбам современного театра. Нападая на театр, культивировавший «мелкоидейные пьесы» и стремившийся к «фотографическому изображению жизни», Маяковский был готов отрицать самостоятельное значение

театра в буржуазном искусстве вообще (см. т. 1, с. 275—285).

В чем же видел Маяковский выход из тупика? Так же, как и в живописи и графике, одним из главных условий развития театра Маяковский считал возрождение народных традиций.

В 1918 году В. Маяковский и О. Брик выступили с идеей организации «Летучего театра». Они говорили о концентрации всего внимания в театре «на актерской игре и на словах, произносимых с подмостков». Выполнение этой задачи они возлагали на особую форму театра, на «вольную организацию революционеров сцены», объединяющую «молодых актеров, режиссеров, поэтов, художников, видящих в работе своей не только службу, но и служение новому искусству» (т. 12, с. 446—447). Идея «Летучего театра», направленная против косных форм декоративной и иллюзорной театральной игры, и была началом той концепции театра, которую Маяковский реализовал в своем драматургическом творчестве и которая была связана с принятием и переработкой традиций народного театра.

Вовлечение зрителя в театральное действо, свободное развитие импровизации — не только актерской, но и драматургической,— широкое применение различных видов балаганного театра, установка на зрелищность — вот в чем видел Маяковский пути развития революционного театра.

Выступая 3 января 1921 года на диспуте о работе художника в театре, Маяковский говорил о «миллионах, которые должны прийти из зрительного зала на помощь актеру»; он подчеркивал ведущую роль драматурга в таком новаторском театре. «Если,— говорил он,— актерам вы не дадите словесного построения,— театр будет мертв» (т. 12, с. 255).

Об искусстве импровизации Маяковский высказывался неоднократно; сам он в «Мистерии-буфф» дал блестящие образцы политической импровизации, рассчитанной на поддержание в пьесе неугасающего пламени сатиры, всегда злободневной, животрепещущей и боевой. Маяковский достигал этого путем «деканонизации» драматургического текста, т. е. путем постоянного введения в текст актуальных тематических номеров — сцен, интермедий, диалогов,— наконец, путем «открытия» своего текста для возможных изменений и вставок, которые бу-

дут сделаны другими художниками в соответствии с требованиями момента.

Что же касается третьего условия развития нового театра, установки его на зрелищность, то этот принцип сопутствовал всей драматургической работе поэта. Как и все предыдущие принципы, он был неотрывен от идеи создания целеустремленного публицистического театра, подчиненного насущным задачам революционной борьбы.

«Мы не знаем,— упрекал Маяковский работников театра,— как это зрелище использовать для нашей агитации. Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы» (т. 12, с. 200).

Включение элемента публицистичности в понятие зрелища Маяковский подчеркнул и определением театра как «веселой публицистической арены» (т. 12, с. 439), на которой должны разыгрываться пронизанные злободневным общественным содержанием действа и спектакли.

Потребность народа в ярких сатирических зрелищах выявилась в первые же послеоктябрьские годы и была сформулирована в статье А. В. Луначарского «О народных празднествах», опубликованной 21 апреля 1920 года. Акцентируя значение народных инсценировок, статья указывала на необходимость сближения профессионального и народного театра. Одной из форм такого сближения Луначарский считал организацию «студии сатиры, театра сатиры». К содействию такому театру Анатолий Васильевич призывал партийных публицистов и революционных поэтов. В центре народных празднеств должен стоять, по его словам, «спектакль грандиозный, декоративный, фейерверочный, сатирический или торжественный».[1]

Нетрудно заметить, что Маяковский своей «Мистерией-буфф» предвосхитил идею такого спектакля и дал, по существу, пьесу для того самого «театра сатиры», который, по мысли тогдашнего наркома просвещения, должен был «начать сближение лучших из молодых профессионалов с народом».

В постановку своей пьесы Маяковский с самого начала вовлек большое количество энтузиастов театра — сту-

---

[1] Луначарский А. В. Театр и революция. М., 1924, с. 65.

дентов, художников, декламаторов, при помощи которых и осуществил первый спектакль. Присутствовавшая на премьере Е. Ф. Книпович отмечает, что «спектакль в целом был действительно задорным и мажорным, молодым, как его создатели, как сама годовалая республика Советов».[1] Даже когда пьеса была поставлена на сцене Театра РСФСР-I — профессионального театра, руководимого В. Э. Мейерхольдом,— в одной из картин, как свидетельствует сохранившаяся в архивах программа спектакля, участвовали «комедианты 1-го самодеятельного красноармейского театра».

Возникшие после революции рабочие театральные коллективы с необычайным интересом восприняли пьесу Маяковского, отвечавшую их живейшему стремлению создать яркий, насыщенный зрелищем и действием сатирический и агитационный спектакль. «Охтинский район,— читаем мы в газете «Искусство Коммуны»,— обладатель большого театра на 700 мест, остро испытывающего на себе отсутствие нового, сегодняшнего репертуара. Среди рабочих-актеров вызвало живой отклик предложение поставить «Мистерию-буфф» Вл. Маяковского».[2] Коллегия по делам искусства и художественной промышленности Наркомпроса РСФСР признала «Мистерию» одной из «наиболее интересных с живописно-декорационной точки зрения» пьес и решила объявить конкурс на составление эскизов декораций.[3] Театральный отдел Наркомпроса включил «Мистерию-буфф» в перечень пьес, рекомендуемых к постановке, поместив ее под рубрикой «пьес с ярко выраженным сатирическим характером».[4]

Рукописная копия текста «Мистерии» была тайно переправлена в оккупированный японцами Владивосток, там Н. Асеев читал ее рабочим железнодорожных мастерских. Пьесу ставили Героический театр в Харькове, Рабоче-крестьянский театр в Томске, Пролетарский театр-студия в Тамбове. Под открытым небом на склоне одной из гор вблизи Тифлиса собирался ставить ее режиссер-новатор К. Марджанов.

---

[1] Книпович Е. Маяковский, год 1918-й... — Лит. газ., 1967, 9 авг.

[2] Искусство Коммуны, 1918, 22 дек.

[3] См.: Отчет о заседании коллегии 14 января 1919 г. — Искусство Коммуны, 1919, 19 янв.

[4] Вестник театра, 1920, № 75, с. 8.

Отзывы о постановках «Мистерии» подчеркивали заслугу Маяковского в возрождении лучших традиций народного балаганного театра. Указывалось на «простоту, схематизм, доступность и простонародность воскрешаемой здесь традиции „вертепного действа“»,[1] говорилось о том, что Маяковский «произвел в театре величайшую революцию, значение которой будет оценено только впоследствии. Он пошел против всех условностей сцены... Ему удалось сделать серьезную попытку разрушить рутину старого театра».[2]

Таково было общеэстетическое значение первой сатирической пьесы поэта и ее постановки на сцене советского театра.

5. «ВБИВАЮСЬ СЛОВ НАПОРОМ»

Если ведущими жанрами сатиры Маяковского в годы гражданской войны были агитационная комедия и агитационный плакат, то в начале двадцатых годов основным жанром его сатиры сделался фельетон. Это было вызвано, во-первых, характером идейных задач, которые встали перед сатирой в связи с переходом к нэпу, и, во-вторых, широким развитием советской печати, недостаток которой в предыдущие годы заставил поэта сосредоточиться на методах изобразительных и «изустных». С 1922 года Маяковский выступает как фельетонист на страницах «Известий» и «Крокодила», а в последующие годы — на страницах других повременных изданий.

Фельетоны Маяковского в периодической прессе составляли своего рода законченные поэтические циклы, каждый из которых характеризовался единым тематическим и композиционным началом. Редкий фельетон выпадал из общего круга тех политических и моральных проблем, которые в определенный период времени ставились им в центре газетно-журнальной работы.

Так, стихотворения, опубликованные Маяковским в «Известиях» в 1922—1923 годах, образовали цикл политических фельетонов, посвященных разоблачению проис-

---

[1] Садко. Театр РСФСР-I. Мистерия-буфф. — Вестник театра, 1921, № 91-92, с. 10.

[2] Устинов Г. Литература и Революция. — Вестник работников искусств, 1921, № 10-11, с. 36—37.

ков британского империализма и задачам внутренней жизни Советской страны (борьбе с бюрократизмом, канцелярщиной, волокитой и т. д.). Подобным же образом памфлеты, написанные в 1923 году, сформировали цикл «Маяковская галерея», отличный от фельетонов «Известий» не только по материалу, но и по методу его поэтической разработки.

Естественно, что тот вид фельетона, который был создан Маяковским в журнале «Новый Сатирикон», не мог быть применен к новому материалу и новым задачам. Переход к журнально-газетной работе в 1922 году вызвал ряд структурных изменений этого жанра. Даже отдельные его элементы, приемы построения сатирического образа приобрели другой характер.

В «сатириконских» стихотворениях (мы об этом уже говорили) преобладала форма трагического монолога. Преодоление трагических эмоций, переход к агитационной сатире, как можно было убедиться уже из анализа «Мистерии-буфф» и плакатов, вызвали смену не одного лишь интонационного строя поэзии Маяковского, а эволюцию всех ее образов и приемов. Этот процесс коснулся и стихотворного фельетона.

Прежде всего сама форма монолога отступила на второе место и сохранилась лишь в качестве одного из средств развития сатирической темы; на первое место вышли социальный портрет и сатирическая картина нравов, в методе подачи которых не менее явственно выразилась точка зрения поэта (его отношение к изображаемому), чем в гневных патетических монологах его прежних стихов. Разумеется, все это не исключало законных и необходимых в условиях фельетонного жанра переходов от описания к публицистической речи, от иронии к открытым нападкам и т. п., но функция этих переходов была уже иной, чем функция монолога в «сатириконских» стихах, имевшего наряду с обличительной целью также задачу раскрытия драматических переживаний поэта.

Если взять фельетоны 1922—1923 годов, то нетрудно заметить, что в них Маяковский еще не расстается с той системой построения образа, в которой главенствующую роль играла гиперболизация внешней детали. Но смысл и функция этих приемов на сей раз были существенно иными по сравнению с фельетонами дореволюционного времени.

В серии антибуржуазных и антиимпериалистических памфлетов 1923 года, в цикле «Маяковская галерея» поэт, как и прежде, отказывается от прямого портретного изображения врагов; он идет по знакомому нам пути заострения и преувеличения портретной детали, причем сам неоднократно подчеркивал этот прием. «Лица не имеется,— пишет он о Керзоне,— деталь, не важно. . .» В рисунке, приложенном к памфлету, он выводит Керзона безликим. «Лица нет»,— пишет он и в другом памфлете. Как же мотивирует Маяковский этот прием? На сей счет он довольно ясно высказывается в самом тексте стихов:

У Керзона
замечательный вид.
Сразу видно —
Керзон родовит.
Лысина
двумя волосенками припомажена.
Лица не имеется:
деталь,
не важно.
Лицо
принимает,
какое модно,
какое
английским купцам угодно.

Следовательно, не лицо Керзона интересует поэта, а характер его жизнедеятельности, осуществляемой в интересах «английских купцов». Показательна в этом отношении поправка, сделанная автором к первопечатному тексту одного из памфлетов. Говоря о разнице между портретной копией и сатирическим образом, Маяковский в тексте, опубликованном на страницах «Красной нови» (1923, № 4), подчеркивал: «Рисую наизусть. . . По характеру глядя. . .» Помещая же памфлет в «Маяковской галерее», он исправил: «Рисую наизусть. По политике глядя».

Итак, момент деформации образа играет здесь роль совершенно иную, чем в «сатириконских» стихотворениях: он преследует цель заострения политической характеристики. С этим и связан метод гиперболизации внешней детали: у Керзона «вместо мелочей на лице один рот», рот его «то ест, то орет»; «заправляет одних только мурманских осетров по траулеру ежедневно в желудок-ров». В этой преувеличенной внешней детали, как ясно каждому, раскрывается лицо цивилизованного буржуазного

хищника. Но любопытно, что в самом моменте преувеличения содержится ряд реальнейших политических фактов. Так, превращение желудка в ров, поглощающий целые траулеры мурманских осетров, есть не что иное, как отклик на задержание британских траулеров, занимавшихся незаконным ловом рыбы в мурманских водах.[1] Точно так же, как другие детали (например, кулаки Керзона, которые он расшибает о камень) намекают на ответные меры лорда Керзона, сопровождавшиеся угрозами разрыва с Советской Россией.[2]

Совершенно аналогично построен образ Пилсудского в той же галерее. Из его портрета выбрано несколько черт, которые тут же доводятся до чудовищных, страшных размеров. Вместо челюстей у него «челюстищи зубов на тыщу или на две тыщи», вместо языка — «верста треязыкая»... Оказывается, пану понадобились три языка, чтобы «вылизывать единовременно трое сапог»: сапоги Фоша (французского маршала), шпоры Френча (английского генерала) и «туфлю собственному буржуазному борову». Иными словами, превращение языка в треязыкое чудовище было мотивировано политическими событиями 1923 года (угодничеством польских правителей перед Антантой).

С 1922-го по 1925 год Маяковский написал ряд фельетонов, бичевавших канцелярско-бюрократические нравы примазавшихся к советскому аппарату людей.

Характерен способ построения этих фельетонов.

Нелепейшие формы, в которые тогда выливалась деятельность разного рода крючкотворов и бюрократов, заставили Маяковского прибегнуть к самым резким обличительным приемам: и к методу «доведения до абсурда», и к «столкновению фактов», и к сюжетному гротеску.

Если раньше (в дооктябрьские годы) условное преувеличение, «абсурд» и гротеск были вызваны трагическим мировоззрением поэта, сложнейшими его взаимоотношениями с окружающей средой, то теперь каждый из этих приемов обусловлен непосредственно темой и заданием фельетона.

---

[1] См.: Советская Россия и Англия. Сообщение Наркоминдела. — Известия, 1923, 10 мая.

[2] См. сообщение о посылке английской канонерки к мурманским берегам с угрозой применения силы и предписание Керзона английскому послу о подготовке разрыва с Москвой (Известия, 1923, 12 мая).

Скажем, в «Фабрике бюрократов» говорится о том, как «из каждого при известном таланте может получиться бюрократ», т. е. как человека, поддающегося вредной инерции, захватывает бюрократическая волна. Начало фельетона чисто повествовательно — излагается судьба «средних способностей» человека, попавшего на руководящий пост в «фабрику бюрократов». Но затем изображаются действия этой «заталмуженной» циркулярами личности, носящие с каждым разом все более нелепый характер. Здесь уж недостаточны ни ирония, ни описание. Поэт вынужден резко деформировать факты, довести их до бессмыслицы, до абсурда:

Что угодно
подписью подляпает,
и не разберясь:
куда,
зачем,
кого?
Собственную
тетушку
назначит римской папою.
Сам себе
подпишет
смертный приговóр.

Если здесь налицо момент преувеличения, то в других случаях поэт прибегает к сюжетному гротеску, который отражает чудовищность и опасность реального зла. Так построен один из лучших фельетонов Маяковского «Прозаседавшиеся», который в фантастической, гротескной картинке («они на двух заседаниях сразу... до пояса здесь, а остальное там») бичует дурное пристрастие к заседательской суете. В тон гротеску сюда введена и целая серия бюрократических нелепостей, вроде «объединения Тео и Гукона» (т. е. Театрального отдела с Управлением коннозаводства), «заседания А-бе-ве-ге-де-е-же-зе-кома» или совещания по поводу «покупки склянки чернил Губкооперативом».

Замечательно, что Ленин в известном отзыве об этом фельетоне не только приветствовал и одобрил его, но прежде всего подчеркнул реальность отраженных в нем явлений, хотя явления эти, как показано выше, подверглись в фельетоне серьезной поэтической деформации.

«Мы,— сказал Ленин,— действительно, находимся в положении людей, и надо сказать, что положение это очень глупое, которые все заседают, составляют комис-

сии, составляют планы — до бесконечности». И дальше: «Практическое исполнение декретов, которых у нас больше чем достаточно и которые мы печем с той торопливостью, которую изобразил Маяковский, не находит себе проверки... Что такое наши заседания и комиссии? Это очень часто игра».[1]

Не менее явственна эффективность другого приема, использованного Маяковским в фельетонах, — приема одушевления вещей. В стихотворении «Бумажные ужасы» форма живого образа придана обыкновенной бюрократической бумажке: она «живет... во дворцах учреждений, разлеглась на столах, кейфует в шкафах». Смысл этого приема обнаруживается в последующих строфах, где тема «ожившей бумажки» доходила до своего завершения:

Бумажищи
в портфель
умещаются еле,
белозубую
обнажают кайму.
Скоро
люди
на жительство
влезут в портфели,
а бумаги —
наши квартиры займут.
Вижу
в будущем —
не вымыслы мои:
рупоры бумаг
орут об этом громко нам —
будет
за столом
бумага
пить чаи,
человечек
под столом
валяться скомканным.

Совершенно очевидно, что эта фантасмагория отражает реальнейшее явление: она говорит о прямой угрозе человеческой деятельности, которую таит в себе всякий бюрократизм.

Эволюция сатиры Маяковского отразилась и в его послеоктябрьских поэмах.

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 13, 15.

Тему одной из них — наиболее сложной и противоречивой — он сам определил как тему разоблачения старого быта. На вечере 3 апреля 1923 года, где впервые в широкой аудитории читалась поэма «Про это», Маяковский сказал: «Здесь говорили, что в моей поэме нельзя уловить общей идеи. Я читал прежде всего лишь куски, но все же и в этих прочитанных мною кусках есть основной стержень: быт. Тот быт, который ни в чем почти не изменился, тот быт, который является сейчас злейшим нашим врагом, делая из нас мещан» (т. 12, с. 261).

Лицо современного мещанина впервые было очерчено поэтом в фельетоне «О дряни». Но фельетон лишь намечал этот образ, а вторая глава поэмы «Про это» — «Ночь под рождество» — представляла конкретную реализацию образа на материале жизни мещан нэповской формации:

Со страха к мышам ушедшие в норы,
из-под кровати полезли партнеры.
Усища —
к стеклам ламповым пыльники —
из-под столов пошли собутыльники.
Ползут с-под шкафа чтецы, почитатели.
Весь безлицый парад подсчитать ли?
Идут и идут процессией мирной.
Блестят из бород паутиной квартирной.
Все так и стоит столетья,
как было.
Не бьют —
и не тронулась быта кобыла.
Лишь вместо хранителей духов и фей
ангел хранитель —
жилец в галифе.

Тема эта шла в непрерывном сочетании с другой организующей линией поэмы — с чрезвычайно сложным комплексом субъективных мотивов, выраженным в системе напряженных метафорических построений. Сатира была осложнена здесь и тем, что в картинах промозглого, затхлого быта поэт обнаруживал своего двойника («в одном узнал — близнецами похожи — себя самого — сам я») и должен был, таким образом, для самого себя решать все поставленные им социально-нравственные проблемы:

Я снова лбом,
я снова в быт
вбиваюсь слов напором.
Опять
атакую и вкривь и вкось.

Казалось бы, поэма эта очень близка по своим интонациям к дореволюционной сатире Маяковского, и ее напряженный метафорический стиль напоминает стиль монологов 1915—1916 годов. Однако это сходство обманчиво. Поэт «атакует» старый быт и очищает самого себя в яростной атаке, как бы ни тяжело было ему лично вести эту борьбу. Да, языку поэмы присущ усложненный метафоризм, но он лишь отражает трудность борьбы, а не трагическую безысходность. Поэтому здесь нет ни физиологической обнаженности образов, ни черт натурализма, ни устрашающего гротеска (такого, как в «Чудовищных похоронах»).

Заметное место в поэзии Маяковского двадцатых годов заняла и антирелигиозная сатира. Борьба с религией, с идеей господства бога над человеком характеризует самые ранние произведения поэта. Новая социальная обстановка, развитие культурной революции ставили перед ним задачу перехода от философско-полемической трактовки темы религии (характерной для дореволюционных стихов и поэм), от пародирования богословских источников (какое мы находим в «Мистерии-буфф») к разоблачению непосредственных служителей бога на земле. В этом отношении поп из «Мистерии-буфф» был как бы прообразом многих позднейших героев антирелигиозной поэзии Маяковского. Сатира на монахов, сектантов, знахарей и попов была в новой обстановке более актуальна, чем фарсовое изображение Мафусаила и чертей. Поэтому и самые легенды о загробном царстве подавались теперь так, как они преломлялись в земных деяниях «божьих управляющих»:

Чтоб люди
          доход давали, умирая,
сочинили сказки
               об аде
                    и о рае.
Чуть помрешь —
               наводняется дом чернорясниками.
За синенькими приходят
                    да за красненькими.

(«Обряды»)

Святой Егорий фигурирует в стихах Маяковского как «коровий заступник», Илья-пророк — как разрушитель крестьянского жилья и т. д. Короче, евангельские леген-

ды и символы даются здесь в реальном бытовом разрезе: раскрывается прежде всего вред, который приносит религия народу.

Именно так можно сформулировать задачу, которую поставил себе Маяковский, создавая в 1920 году две маленькие пьесы и в 1923-м — два цикла стихотворений на антирелигиозные темы. Это поучительные бытовые истории о церковных обрядах («Кому и на кой ляд целовальный обряд», «От примет, кроме вреда, ничего нет» и т. п.), о религиозных праздниках (пьеса «Как кто проводит время, праздники празднуя», стихи «Товарищи крестьяне, вдумайтесь раз хоть — зачем крестьянину справлять пасху?»), о шарлатанстве знахарей («Ни знахарство, ни благодать бога в болезни не подмога»).

Материал и назначение этих стихов диктовали автору ту форму, тот сатирический жанр, который приближал их к деревенским читателям. Была избрана и тщательно соблюдена во всех деталях форма поучительного народного сказа. В сюжете воспроизводилась традиционная сказовая повторяемость (Вавила Грязнушкин прикоснулся губами к образам, потом поцеловал милую, заразив ее вредоносной бактерией, потом облобызал кума и заразил всю деревню); вводились моменты сатирической гиперболизации, включались фольклорные персонажи (Ванька Дурак, Данила Балда). В лубочно-сатирическом стиле делались самим автором рисунки к этим стихам.

В перечисленных произведениях, как и в ряде позднейших вещей Маяковского, созданы едкие сатирические образы «дур господних», священников, знахарей, проповедников — всех этих «вымирающих сторожей» религиозного царства. В агитках 1920—1923 годов поп был «толстый, как паровозище», он вполне довольствовался своим влиянием на прихожан и собираемой с них данью. В позднейших стихах поп жалок и худ («идет он, в грязную гриву спрятав худое плечо и ухо», «и богомольцы скупы, как пни, и в месяц не выбубнишь трешку»). Но религия вредна всегда, ибо проповедует «рабское терпение» и освящает своим авторитетом социальное неравенство и «власть кандалов» в эксплуататорском мире. Об этом Маяковский писал в замечательном, но, к сожалению, мало известном (не вошедшем в окончательный текст) фрагменте поэмы «Владимир Ильич Ленин»:

Мало кандалов
и заводского ига.
Чтобы не было
и в душах ерепенья,
чинодралы пятисот религий
прославляют
рабское терпенье.
Здесь меблируются
и рай
и преисподняя,
их внешторг отсюда
продает старухам
дырку
от гвоздя
креста господня
и перо
хвоста
святого духа.[1]

Эту тему поэт продолжил в американских стихах, где изобличал ханжество и бытовой разврат, прикрываемые религией («Порядочный гражданин», «Богомольное»). В газетных фельетонах он рассказывал о том, «Как некие сектантцы зовут рабочих на танцы» и как «открыть нетрудно баптистов ларчик — американский в ларце долларчик...»

Сколь ни значительны были достижения сатиры Маяковского к началу двадцатых годов, в его произведениях все же содержалась ощутимая доля условности, схематизма. Дальнейший шаг в его сатире был подсказан необходимостью углубить анализ жизненных явлений, добиться более широкой типизации характеров, полноты их реалистической обрисовки. «Можно написать,— указывал он,— основанный на случайном событии памфлет на Чемберлена. Давать углубленную литературу — это не значит заменить Чемберлена космосом». Необходимо «типизировать, систематизировать, обрабатывать, но с единственным устремлением, если фельетон был щелчком,— углубленная литературная вещь пусть ляжет кулаком на чемберлений цилиндр» (т. 12, с. 191).

Решением этих задач, которые сводились, в общем, к реалистическому углублению сатиры, была ознаменована творческая работа Маяковского в последующие годы.

---

[1] Цит. по статье: Кальма Н. Владим Владимыч. — Октябрь, 1937, № 2, с. 181.

6. «СТАРЫЕ КАНАРЕЙКИ» И НОВЫЙ ТИПАЖ

На публичной лекции в январе 1927 года Маяковский говорил: «Мне ненавистно все то, что осталось от старого, от быта заплывших жиром людей «изящной жизни». «Изящную жизнь» в старые времена поставляла буржуазная культура, ее литераторы, художники, поэты...

Старые канарейки были съедены в 19-м году, теперь канарейка приобретается не из-за «изящной жизни», она покупается за пение, покупается населением сознательно.

Мы стали лучше жить, показался жирок, и вот снова группки делают „изящную жизнь“» (т. 12, с. 493).

Новые задачи сатиры возникали не умозрительно. Они вытекали из потребностей жизни, из того, что усложнился быт и в новом обличье выступило «мурло» мещанина. Если раньше, в 1921 году, оно выражало собой идеологию и моральные принципы уходящего мира и являлось в формах вынужденного приспособления осколков старого к нашей жизни («О дряни», «Мандрилла», «Про это»), то теперь — в середине двадцатых годов — наметилось омещанивание наших людей, увлечение буржуазно-нэповской псевдокультурой, т. е. проникновение отравы стяжательства и мещанства в ряды тех, кто призван строить новую жизнь.

«В стихотворении «О дряни», — правильно замечает один из исследователей,— Маяковский изображает врага «среди нас» еще недифференцированно: «Мещанам без различия классов и сословий мое славословие». Во второй половине двадцатых годов он идет дальше. Поэт стремится показать дрянь во всех ее наиболее характерных индивидуальных проявлениях, с гораздо более конкретной обрисовкой типических обстоятельств ее существования. «Обыватель многосортен», «многолики эти люди», а поэтому, наряду со стихотворениями, представляющими собой изображение наиболее общих признаков «новой дряни», теперь поэт создает серию сатирических портретов, каждый из которых является воплощением той или иной черты мещанской психологии. Гораздо более разнообразными, в связи с этим, становятся художественные средства, которыми пользуется Маяковский».[1]

---

[1] Трушевский С. Н. О некоторых особенностях утверждения положительного идеала в сатирических стихотворениях В. Маяковского 1926—1930 гг. — Ученые зап. Харьковского гос. библ. ин-та. Вопросы лит., 1961, вып. V, с. 44.

Так возник новый цикл сатирических произведений, которому поэт на одном из своих вечеров дал общее название «Некрасивые стихи». Героями этих стихов явились (как значилось в тезисах, составленных Маяковским): сов-трус, сов-служака, сов-меценат, сов-плюшкин, сов-помпадур, сов-обыватель, сов-халтурщик. К ним можно присоединить также Столпа, Подлизу, Сплетника и Ханжу, фигурирующих в неназванных поэтом стихах.

Конкретность и многогранность — таковы были важнейшие требования поэта к создаваемым образам. Достигались эти цели точностью бытовых характеристик, обстановочных подробностей, внешних деталей. Имелось в виду такое использование этих элементов, чтобы образ отвечал и требованиям реалистической конкретности, и задачам социального обобщения. Если учесть к тому же, что речь шла не о большой стихотворной форме, а о маленьком фельетоне, то станет ясным, что обогащение образа за счет бытовых и иных подробностей шло у Маяковского не путем излишней его детализации, а путем выделения тех поэтических красок, которые в характеристике данного персонажа играют ведущую роль.

Некоторые попытки этого рода отмечены у Маяковского еще в стихах 1926 года, публиковавшихся в «Известиях». В фельетоне «Взяточники» к воссозданию социального типа привлечен ряд конкретных изобразительных средств и отчетливых внешних подробностей:

На нем
        контрабандный подарок — жилет,
в кармане —
                ручка на страже,
в другом
            уголочком торчит билет
с длиннющим
                подчищенным стажем.

Здесь и лаконичные обстановочные детали («под Марксом, в кресло вкресленный»), и косвенная речевая характеристика («Напрасно проситель согнулся дугой.— Нельзя... Не имеется данных!»), и разоблачение действий (взятка), и гневное авторское обобщение («Такому в краже рабочих тыщ для ширмы октябрьское зарево»).

Широким осуществлением принципов построения образа, о которых сказано выше, была серия стихотворений 1928—1929 годов, печатавшихся в газете «Комсомольская правда» и журнале «Крокодил» и названных

именами представленных в них персонажей («Ханжа», «Подлиза», «Столп», «Служака», «Сплетник» и др.).

Если и здесь в обрисовке героев мы встретим отдельные непомерно развитые физиологические детали (вроде тридцатиметрового языка у подлизы или метрового уха у труса), то нетрудно заметить, что детали эти не играют организующей роли в построении образа, как было раньше. Чтобы убедиться в этом, достаточно процитировать стихотворение «Подлиза»:

Худ умом
и телом чахл
Петр Иванович Болдашкин.
В возмутительных прыщах
зря
краснеет
на плечах
не башка —
а набалдашник.
Этот
фрукт
теперь согрет
солнцем
нежного начальства.
Где причина?
В чем секрет?
Я
задумываюсь часто.
Жизнь
его
идет на лад,
на него
не брошу тень я.
Клад его —
его талант:
нежный
способ
обхожденья.

За этим следует гипербола («А язык?! На метров тридцать догонять начальство вылез»), которая, однако, дальнейшего развития не получает, уступая место прямой реалистической характеристике образа — фиксации внешности, обстановки и действий:

Все похвалит,
впавши
в раж,
что
фантазия позволит —
ваш катар,
и чин,
и стаж,
вашу доблесть
и мозоли.

И ему
пошли
чины,
на него
в быту
равненье.
Где-то
будто
вручены
чуть ли не
бразды правленья.

И хотя строчки «все похвалит, впавши в раж, что фантазия позволит» могли бы служить удобным поводом для использования возникшей в фельетоне гиперболы (тридцатиметрового языка), однако далее поддерживается тот метод характеристики, который был принят в фельетоне сначала (сравнить с «Маяковской галереей», где гиперболы, развиваясь, нанизываются одна на другую: у Пилсудского — «челюстищи», затем «верста треязыкая», затем «усищев жесткий ряд» и т. д.).

Изучаемый нами цикл дополнил работу Маяковского над сатирическим образом рядом новых приемов. Здесь, в частности, широко использован способ точной вещественной характеристики,— способ, который раньше мог играть в сатире Маяковского лишь второстепенную роль, ибо он противоречил бы размаху сатирических гипербол, условности масок, «внебытовой» заостренности образов. И неудивительно, что портрет мещанина в фельетоне «Идиллия» целиком заострен на предметных деталях:

Белые
обои
ка́ри —
в крапе мух
и в пленке пыли,
а на копоти
и гари
Гаррей
Пилей
прикрепили.
Спелой
дыней
лампа свисла,
светом
ласковым
упав.
Пахнет липким,
пахнет кислым
от пеленок
и супов.

Фельетон этот завершается сатирической метафорой, подчеркивающей социальную опасность мещанства, причем и в построении этой метафоры вещественный образ играет ведущую роль:

В трубы
в самоварные
господа мещане
встречу
выдувают
прущему врагу.

Маяковский был далек от каких-либо тенденций измельчения сатирических образов. Работа поэта заключалась в выборе таких деталей, которые сразу подсказывали бы решение образа, т. е. сразу открывали бы моральное, бытовое и политическое лицо персонажа. Такого рода сатирические детали отличаются от простого перечисления признаков тем, что благодаря своей выразительности и остроте вызываемого ими комического эффекта, они мгновенно очерчивают контуры социального типа. В этом можно было убедиться уже из приведенных выше примеров. Но добавим к ним (из другого цикла) фельетон «Даешь изячную жизнь». Перечень деталей внешности и платья «хлюста» не дал бы необходимого эффекта, если бы эти детали не были заострены сатирически, т. е. если бы они не были так подобраны и даны в таком поэтическом контексте, в котором они сообщают образу очевидный комизм:

Запонки и пуговицы
и спереди и сзади.
Теряются
и отрываются
раз десять на́ день.
В моде
в каждой
так положено,
что нельзя без пуговицы,
а без головы можно.
. . . .
Чтоб не было
ям
на хилых грудя́х,
ходит,
в петлицу
хризантемы вкрутя.

Изящные улыбки
настолько тонки,
чтоб только
виднелись
золотые коронки.

Отсюда ясно, что детали подбираются Маяковским не по признаку обычной характерности, а по тому, какую роль они могут играть в обличении данного типа.

Этот период творчества Маяковского отмечен разработкой необычайно сложных социальных характеров, в основе которых лежало противоречие между образом внутренним и внешним. Мы имеем в виду известные стихи «Буржуй-нуво» и «Новый кулак», к которым по специфике образа примыкают фельетоны «Общее и мое», «Что такое?», «Кандидат из партии», а также «Ханжа».

В «Ханже» внешнему облику благочестивого человека, изрекающего подобострастные истины и уповающего на бога («Мир вам, братья, бог на помощь!», «Бог подаст» и «Бог послал»), соответствовали подлейшие дела ханжи и вора, взяточника и святоши, который «божьим словом нагоняет жир». На контрасте внешнего образа (подчеркиваемого средствами речевой характеристики) и образа внутреннего (раскрываемого показом действий) построен весь фельетон.

Вот почему интересно проиллюстрировать его теми программными положениями, которые высказал поэт в упомянутых нами стихотворениях «Буржуй-нуво» и «Новый кулак»; они как бы подытоживали его усилия в художественной разработке сатирических типов. Маяковский продемонстрировал в этих стихах двух представителей классового врага, внешний облик которых ни в малейшей мере не отвечает их внутренней сущности:

Вид
под спе́ца,
худ с лица —
не узнаешь подлеца.
Он вшой
копошится
на вашем теле,
никак
не лезет
в тузы,

гнездится
под вывеской
разных артелей,
дутых,
как мыльный пузырь.
Зал
парадных
не любит он,
по задворкам
ищите хвата.
Где-то он
закупает лен,
где-то
хлеб
у нас
перехватывает.

Поэт призывал к разоблачению этой опаснейшей категории врага («он волк, он враг рабочего класса, он должен быть понят и узнан»), ставя эту задачу перед всей советской сатирой.

Образу «буржуя-нуво» автор придал в то же время полемический смысл, направив его против той плакатной манеры изображения врага, которая самим же Маяковским была принята в ростинский период. Об этой манере он с иронией говорит в начале стихотворения:

Распознать буржуя —
просто
(знаем
ихнюю орду!):
толстый,
низенького роста
и с сигарою во рту.
Даже
самый молодой —
зуб вставляет
золотой.
Чудно стрижен,
гладко брит...
Омерзительнейший вид.
А из лысинных целин
подымается —
цилиндр.
Их,
таких,
за днями дни —
раздраконивал
Дени.

Однако теперь Маяковский шагнул далеко вперед от плакатного стиля работы и с абсолютной ясностью пред-

ставлял себе те сложнейшие требования, которые предъявляет к нашей сатире эпоха. Поэтому он с полным основанием обрушивался на сатириков-эпигонов, выходивших против врагов с тупым, устаревшим уже оружием. Создавая образы буржуя, ханжи, кулака, службиста и приспособленца, он показал пример сатирической разработки сложнейших характеров, которых в прошлом ни ему, ни кому-либо из современных поэтов не приходилось еще изображать.

Бесспорно, что в обрисовке подобных типов и вообще в своем сатирическом творчестве Маяковский теперь опирался на опыт великих мастеров этого жанра, классиков русской сатиры.

7. МЕРИЛО ЗОРКОСТИ

Нельзя утверждать, что в предыдущие годы поэт избегал этих традиций. Его стихи ростинского периода говорят об известной ориентации на поэтов добролюбовской школы, на сатиру Некрасова и его учеников. С писателями этой замечательной плеяды Маяковского сближали не только открытая гражданственность, политическая тенденциозность и последовательная борьба с приверженцами «чистого искусства», но и сходство жанровых признаков, близость стилистических приемов, установка на разговорную речь. Недаром в ответе на анкету о Некрасове, разосланную К. Чуковским в 1921 году, Маяковский шутя указал, что поэт «хорош бы был в РОСТА» (т. 13, с. 191). Многочисленные пародии и перепевы в ростинских подписях, а также стихи сказового стиля говорят о тяготении Маяковского к сатирикам шестидесятых — семидесятых годов прошлого века. Пародия (излюбленный жанр поэтов «Искры») была использована Маяковским как для борьбы с определенным поэтическим направлением или стилем, так и для характеристики той социальной среды, которая избрала себе данный стиль в качестве эстетического образца. Скажем, пародия на гусарскую песню:

Сквозь губки в улыбке,
сквозь звезды очей —
проходят
гусары
полком усачей —

(«Долой!»)

служила обличению военных «лирозвонов» царского времени, тогда как пародия на жестокий романс («Маруся отравилась») была лишь формой, в которой воплотилась характеристика мещанского быта. Поэтому пародии первого рода входили в фельетоны Маяковского «цитатно» (одна-две строфы спародированных стихов), в то время как пародии второго рода определяли весь стиль фельетона.

Особую функцию несло в сатире Маяковского пародийное использование классических цитат; оно имело своей целью не критику и не компрометацию избранных текстов, а использование их в плане прямых или косвенных ассоциаций. Так, стихотворение «Кто он?» оттеняло характер героя путем скрытого в пародии контраста с классическим всадником (сравнить «Лесной царь» В. Жуковского):

Кто мчится,
 кто скачет
 такой молодой,
противник мыла
 и в контрах с водой?
. . . .
Кто мчит
 без разбора
 сквозь слякоть и грязь,
дымя по дороге,
 куря
 и плюясь?

Точно так же пушкинский афоризм, обыгранный в фельетоне «О поэтах» («несколько идей „о прожигании глаголами сердец людей“», «денно и нощно жгут и жгут сердца неповинных людей „глаголами“», «Спрашивается — прожёг? Прожёг! И сердце и даже бок»), служил характеристике так называемых «товарищей по ремеслу»: все их поэтические бирюльки как бы распадались от одного прикосновения к ним пушкинской строки.

Что касается некрасовского сказа, то он явственно слышится в таких произведениях ростинского периода, как «История про бублики...», «Всем Титам и Власам РСФСР», «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума», «Сказка для шахтера-друга...» и др. Характерно, что в одном из таких произведений («Одна голова всегда бедна, а потому бедна, что живет

одна») использованы также некрасовские названия деревень (Гореловка и Нееловка). И даже такое по внешним признакам далекое от Некрасова сочинение, как «Мистерия-буфф», критика связывала с поэзией великого демократа. «В ней (в пьесе), — писал Ю. Соболев в 1922 году,— Маяковский столь остро воспринимает злободневность, что становится как бы новым Некрасовым».[1]

По мере усложнения задач, которые возникали перед Маяковским-художником, обозначался его интерес и к тем традициям русской сатиры, которые были созданы Гоголем и Щедриным. Углубляя реалистический метод своей обличительной поэзии, Маяковский не мог пройти мимо этих великих традиций.

В произведениях поэта мы находим ряд прямых реминисценций из сочинений Гоголя и Щедрина. Не в этом, однако, состоит творческая связь Маяковского с ними. Она — в своеобразном восприятии классических образов и в глубоком освоении приемов.

Маяковский относился к «Ревизору» Гоголя как к произведению «острейшей сатиры» и «содрогающего величия», подчеркивая не только объективную ценность этой комедии, но и ее актуальное культурно-общественное значение. «...Разве Бобчинский и Добчинский — фигуры древнего прошлого,— спрашивал Владимир Владимирович в 1927 году,— разве у нас сейчас нет таких парных Бобчинских и Добчинских?.. Не предугадал их по фамилии Гоголь, а предугадал по характеру» (т. 12, с. 308).

Спустя полтора года было написано стихотворение «Плюшкин». В нем непосредственно реализовалась мысль Маяковского о том, что сущность некоторых современных персонажей может быть особенно ярко раскрыта в свете образов классической сатиры. Работая над стихотворением «Плюшкин», поэт не просто позаимствовал у Гоголя фамилию героя, он создал яркий тип «послеоктябрьского скопидома», стяжателя и мещанина — тип, психологически близкий своему классическому предку.

В памфлетах «Столп», «Служака», «Помпадур» Маяковский для бичевания советских бюрократов использовал героев сатиры Щедрина. Но и в этом случае

---

[1] Соболев Ю. Слушая... читая... — Эхо, 1922, № 2, с. 26.

речь может идти не о простом заимствовании, а об обогащении творчества поэта опытом классики. Так изображен помпадур:

Победу
масс,
позволивших
ему
надеть
незыблемых
мандатов латы,
немедля
приписал он
своему уму,
почел
пожизненной
наградой за таланты.
Со всякой массою
такой
порвал давно.
Хоть политический,
но капиталец —
нажит.
И кажется ему,
что навсегда
дано
ему
над всеми
«володеть и княжить».

Образ бюрократа, оторвавшегося от масс, презирающего массы и приписывающего все достижения революции собственному уму, Маяковский ассоциирует со щедринским помпадуром. К современному бюрократу, следовательно, присоединяются черты классического персонажа, благодаря чему создается обобщение большой художественной силы.

Примером использования щедринского приема может служить фельетон Маяковского «Искусственные люди», где — подобно щедринскому градоначальнику с органчиком в голове — нарисован бюрократ, у которого вместо голоса «аппарат для рождений некоторых выражений». Щедринского Органчика напоминает и Победоносиков из комедии Маяковского «Баня», возглашающий стереотипные фразы: «Не пускать!», «Задержать!», «Прекращу!», «Не позволю!!!». Одно из своих стихотворений Маяковский назвал «Общим руководством для начинающих подхалим», явно используя для этой формулы выраже-

ние Салтыкова о «пунктах... деятельности», которые «необходимы для начинающего помпадура».[1]

Сатиру Щедрина поэт считал мерилом зоркости, реализма и нацеленности искусства против наиболее вредных для общества явлений. Поэтому в программном своем стихотворении «Мрачное о юмористах» он дважды призывал советских сатириков обратиться к наследию Щедрина:

Где вы,
бодрые задиры?
Крыть бы розгой!
Взять в слезу бы!
. . . .
Для подхода
для такого
мало,
што ли,
жизнь дрянна?
Для такого
Салтыкова —
Салтыкова-Щедрина?

И затем:

Дураков
больших,
обдумав,
взяли б
в лапы
лупы вы.
Мало, што ли,
помпадуров?
Мало —
градов Глуповых?

Конечно, каждый современный художник должен был, по мысли Маяковского, вносить свой вклад в освоение принципов классической сатиры. Сам он всегда по-своему воспринимал явления жизни и давал каждому изображаемому предмету оригинальную художественную трактовку. Он создавал новое искусство, и каждый элемент, заимствованный из другой системы, приобретал в его творчестве новое поэтическое значение. Столп и помпадур, Плюшкин и Хлестаков, образы и приемы некрасовской сатиры, наконец многочисленные мотивы классических басен (см. «Баллада о бюрократе и рабкоре», «Раки и щуки», «Мухи оппозиции на съезде советов», «Современный Козьма Прутков») не повторялись

---

[1] См.: Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч. Л., 1934, т. 9, с. 27.

и не варьировались Маяковским, а усиливали выразительность тех сатирических образов, которые он создавал на новом материале. Новаторство поэта имело в виду не отказ от достижений старой культуры, а их глубокое творческое освоение.

Сатиру Маяковского отличал также особый строй лиризма, выражавший оптимистическое мировоззрение автора и глубокий характер испытываемых им гражданских эмоций. Душевные силы лирического героя, богатство его индивидуальности раскрываются в борьбе с общественным злом — с тьмой, косностью, казенщиной, с политическим и духовным мещанством. В своей сатире, как и в лирике, Маяковский — гуманист, отстаивающий высокие права человека, великие принципы демократии и, в конечном счете, наши общие коммунистические идеалы. Насмешливый, гневный, ироничный, он в то же время человек глубокой душевности, большой доброты.

Эти качества сатиры Маяковского сказались во многих его произведениях, но особенно ярко — в лирических фельетонах. Высмеивая те или иные явления, воспроизводя живые факты действительности, поэт связывал их определенной лирической темой; моменты юмора, критики тесно сплетались с лирической интонацией и придавали фельетону особую эмоциональную окраску.

Материал лирического фельетона сам по себе отличается от материала других жанров сатиры; это не какие-нибудь явления большой социальной опасности и острого политического значения, вызывающие у сатирика интонации гнева, сарказма, требующие резких выпадов, сокрушающих ударов. Нет, в большинстве случаев это явления более мелкие — часто психологические, бытовые, но явления вредные и смешные, о которых поэт говорит с шуткой, с иронией и которые часто наводят его на лирическое размышление.

Формы лирического фельетона многообразны, и у Маяковского мы найдем такие примеры этого жанра, как блестящее стихотворение «Строго воспрещается», как «Товарищу машинистке», «Канцелярские привычки» или «Мои прогулки сквозь улицы и переулки» (первая часть). Важно то, что факты и поступки, о которых сообщается в фельетоне, служат как бы поводом для лирических обобщений,— они-то и составляют, на наш взгляд, основу данного жанра. Именно лирическая интонация,

несмотря на остроту пронизывающей ее иронии или шутки, берет здесь верх.

В фельетоне «Строго воспрещается» поэт исполнен лучших чувств: он радуется погоде, носильщику, контролеру, у него «сердце вскипает песенным даром». Но вдруг на стене вокзала он замечает надпись: «Задавать вопросы контролеру строго воспрещается!»

И сразу
сердце за удилá.
Соловьев
камнями с ветки.
А хочется спросить:
— Ну, как дела?
Как здоровьице?
Как детки? —
Прошел я,
глаза
к земле низя́,
только подхихикнул,
ища покровительства.
И хочется задать вопрос,
а нельзя —
еще обидятся:
правительство!

Лирическое и сатирическое часто сплетаются в поэзии Маяковского. Поэма «Хорошо!» насквозь проникнута чувством жизнерадостности, гордостью за революцию, восторгом перед новыми людьми и складывающимися между ними отношениями. Но сколько здесь презрения и насмешки, сколько хлестких сатирических ударов по разного рода политическим и моральным уродцам: по либералу-краснобаю, по «эсерику прыткому», «охочему до рабочих щей», по «интеллигентчикам», которые «ушли от всего и все изгадили», по Милюкову и Керенскому («усастому няню» и «присяжному поверенному»). Мы встречаем здесь и целую серию эпизодических персонажей, выделенных то острой деталью, то метким афоризмом, то пародийным стилизованным языком. Таковы царские офицеры («аксельбантами увешанные до пупов»), гладкобритые министры («они упадут переспевшей грушей, как только их потрясут»), белогвардейцы, спекулянты, обыватели и т. д. Некоторые из них имеют двойников в стихотворных фельетонах поэта.

Вслед за эпопеей «Хорошо!» Маяковский собирался написать поэму «Плохо!», которая, вероятнее всего, была бы поэмой по преимуществу сатирической (материалом

для нее должны были послужить отрицательные явления нашего быта, сведения о которых поэт заимствовал из писем и хроники «Комсомольской правды»). Произведение это, к сожалению, не было создано, но можно не сомневаться в том, что его обличительный пафос был бы усилен лирикой — качеством, которое лежало в основе всей художественной системы поэта.

8. МЕЖДУ НАСТОЯЩИМ И БУДУЩИМ

Последними крупными произведениями сатиры, которые создал Маяковский, были комедии «Клоп» и «Баня», написанные в 1928—1929 годах.

Тему «Клопа» поэт определил как «разоблачение сегодняшнего мещанства» (т. 12, с. 185). В пьесе этой он продолжал борьбу против уродливых явлений нашего быта, — борьбу, начатую циклом лекций «Даешь изящную жизнь!» и фельетонами 1928 года.

Главный герой пьесы — отщепенец Присыпкин, бывший рабочий, бывший монтер. Он справляет «красную свадьбу» с дочерью парикмахера, маникюршей Эльзевирой Ренессанс. На деньги невестиной мамаши Розалии Павловны он вместе с другом Олегом Баяном — законодателем мещанских вкусов — закупает подарки для свадьбы. Подталкиваемый услужливым другом, Присыпкин превращается в элегантного «Пьера Скрипкина» и мечтает о «красивой жизни» с женой, гитарой, ветчиной, романсами и бумажными цветами. Но во время свадебного пиршества происходит пожар, в огне которого все действующие лица погибают.

Спустя десять пятилеток ученые находят в подвале сгоревшего дома тело Присыпкина, залитое водою при тушении пожара и затем покрывшееся льдом. Его размораживают, и вместе с ним на его теле оживает клоп. Но Присыпкин сам — ядовитое насекомое; людям будущего он является как носитель мещанства, стяжательства, пошлости, алкоголизма — страшных человеческих пороков, которые почти неведомы им. Появление клопа создает большую опасность для общества, — занесенные им микробы вызывают целую эпидемию, и люди ополчаются против этой опасности, вылавливают клопа, помещают его в клетку зоосада и туда же сажают Присыпкина — как отличный «корм» для клопа и как

«поразительного паразита». Публика с любопытством рассматривает диковинный экспонат, а Присыпкин скучает... Но тут он вглядывается в зрительный зал и лихорадочным взором ловит там людей, похожих на него. С криком отчаяния зовет он их к себе в клетку... На этом кончается пьеса.

Выше мы говорили, что в основе первой сатирической пьесы Маяковского «Мистерия-буфф» лежал принцип условной типизации, т. е. принцип образа-плаката. Но так же как метод этот не мог оставаться неизменным в стихотворной работе поэта, уступая место приемам углубленного реализма, так эволюционировал этот метод и в его драматургии.

Дальнейшая работа Маяковского-драматурга знаменовала отказ от сценических масок и переход к комедии широкого бытового и социального плана. Первым требованием такой комедии была индивидуализация сценических образов. Маяковский пошел по этому пути, не впадая ни в натурализм, ни в бытовщину и оставаясь верным тем традициям народного зрелища и народной сатиры, которым он следовал в предыдущие годы.

Образ Присыпкина в «Клопе» был ярким свидетельством обогащения драматургии Маяковского изобразительными принципами реалистической комедии.

Присыпкин — это по контексту пьесы «млекопитающее», а по заявлению автора — «махровый образец мещанина» (т. 12, с. 189), старающегося прикрыться своей бывшей принадлежностью к «классу-гегемону» («Я гегемон», — заявляет Присыпкин) и прокламирующего свое «преемственно изящное образование». В полном соответствии с замыслом драматурга трактовал эту роль первый ее исполнитель И. В. Ильинский. «Я, — пишет он, — стал делать Присыпкина «монументальным» холуем и хамом. От этой монументальности вырастал масштаб образа. Я... утрировал размашистость походки, придал тупое, кретинистое выражение величаво-неподвижному лицу, немного кривовато ставил ноги. Начали появляться контуры пока еще внешнего рисунка образа пафосно торжествующего мещанина. Дальше надо было уже вживаться в образ, не застывать во внешнем рисунке, прибавлять все больше и больше живых черт. Так внушительность превращалась в самодовольство, уверенность, безапелляционный апломб — в беспросветную наглость. Появлялись на репетиции новые детали, пришедшие от разных жиз-

ненных наблюдений, составленных главным образом от впечатлений о парнях, которые маячат в подъездах и в фойе маленьких киношек, о мелких манерах таких завсегдатаев и хулиганов...»[1]

Как видим, образ был разработан и драматургом и театром с учетом всех необходимых бытовых и психологических подробностей. Но суть дела заключалась в том, что Присыпкин выведен в двух планах комедии: в плане бытовой сатиры, создающей картину промозглого обывательского быта, «революционизированного» мещанином, и в плане социальной утопии: герой переносится в общество будущего, где он превращается в эпидемическую опасность, в «поразительного паразита», извлеченного из «затхлых матрацев времени». Если Присыпкин первого плана — это образ бытовой, то во втором плане это образ символический, выражающий исторические пережитки мещанства вообще.

Присыпкин предстает перед зрителем не просто «натуральным» мещанином, не портретной копией обывателя, а огромным социальным обобщением, «образом-памфлетом», как удачно выразился один из талантливейших исполнителей этой роли, М. Штраух, — образом, концентрирующим в себе разнообразные виды идейного и бытового мещанства. Об этом в самой пьесе говорит директор зоопарка, демонстрирующий Присыпкина в клетке. «Такие птицы, — объявляет он, — свивали гнезда в ложах театров, громоздились на дубах опер, под Интернационал в балетах чесали ногу об ногу, свисали с веточек строк, стригли Толстого под Маркса, голосили и завывали в возмутительных количествах и... простите за выражение, но мы на научном докладе... гадили в количествах, не могущих быть рассматриваемыми, как мелкая птичья неприятность».

Такая обрисовка героя предполагала специфическое построение пьесы, введение в нее элементов гиперболизма, фантастики, трюка и фарса.

Так и было.

Зрительный зал частично превращался в арену представления, подобно тому, как это принято в цирке или в массовом действе. «По всему театру, — отмечает автор в одной из ремарок, — расхаживают частники-лотошники» (в это время сцена изображает подъезд универмага).

---

[1] Ильинский И. В. О себе. — Театр, 1958, № 11, с. 133—134.

«Пожарные (согласно другой ремарке) строятся и маршируют через театр» (до этого на сцене — пожар). Сквозь прутья клетки Присыпкин орет в зрительный зал: «Граждане! Братцы! Чего же я один в клетке?», призывая каждого зрителя оглянуться на себя и, если он того заслуживает, разделить с героем его жалкую судьбу. Ряд сцен в пьесе рассчитан на введение акробатических трюковых номеров (пожар, ловля клопа и др.). Самая опасность мещанства для будущего подчеркнута сатирическими гиперболами — «эпидемией подхалимства и пьянства», распространением ужасных микробов, вызывающих «протяжные, душераздирающие придыхания и всхлипы нараспев», наконец мобилизацией огромных человеческих сил (отряды охотников, когорты ученых, сотни добровольцев, смельчаков и героев) для борьбы с этим неслыханным злом.

Картина будущего в «Клопе» не является прогнозом или предвосхищением тех именно форм жизни, которые утвердятся при коммунизме. Маяковский не ставил себе этой задачи. Утопический элемент в его социальных комедиях был почти целиком подчинен задачам сатиры: смысл пьесы заключался в решительном обнажении тех именно социальных пороков, которые ощущаются всеми нами, но которые еще более нетерпимыми и ужасными выглядят при мысли о будущем. Воображая то, что наступит через десять пятилеток, Маяковский хотел предложить не «модель» будущего общества, а лишь образно-поэтическую антитезу разоблачаемым в пьесе отрицательным явлениям; он стремился провести мысль, которую можно сформулировать так: все эти явления будут настолько нетерпимы в грядущем мире, что он исторгнет их из себя с ненавистью и презрением; если они возникнут там, то лишь как рудименты прошлого, вроде размороженного клопа, представляя резкий, кричащий контраст с новым строем человеческих отношений.

Однако сцены будущего имеют в пьесе некую вещественность и наглядность; как таковые, они подлежат читательскому и зрительскому суду. Сцены эти, несомненно, страдают известной однолинейностью, схематизмом, а нарисованный в них мир отражает ходячие представления о будущем как о торжестве математической гармонии, заданности, порядка. Давая этот рисунок, автор как бы говорит:

«Я не знаю, какою в точности будет жизнь через пятьдесят или более лет. Я знаю только, что в ней не будет мещанства, зависти, эгоизма, «клопов», «млекопитающих», нэпманов, хамов и т. п. А вот какой представляют себе эту жизнь некоторые наши современники: строго расчерченной, геометрической, застекленной...» Маяковский говорит это с усмешкой, иронией, которая носит в известной степени предостерегающий характер: она побуждает к критической оценке существовавших тогда в умах социальных утопий, к серьезным раздумьям о будущем.

Характерно, что еще при жизни поэта многие зрители и читатели признали неоспоримый успех его сатиры; утопия же была расценена ими как не имеющая в пьесе самостоятельного значения или как сама по себе неудавшаяся. Вот некоторые отзывы слушателей, воспринимавших пьесу в авторском чтении (приводим отрывки из протокола обсуждения пьесы, состоявшегося 11 января 1929 года в клубе им. Октябрьской революции в Москве):

«„Клоп“ бьет по обывательщине. Обывателя Маяковский показывает хорошо. Присыпкин очень ярок. Туманно только у автора говорится о будущем человека и общества...»

«Первая часть приемлема и хороша... Вторая часть грешит. Показан слишком механический век...»

«Дружный смех аудитории показал значительность сатиры Маяковского».

И наконец:

«Вместе с будущим обществом мы смеемся над Присыпкиным». [1]

В последних словах была очень точно передана сущность комедии. Вот почему, как нам представляется, не прав Д. Д. Шостакович, который, характеризуя фантастические сцены комедии, говорил: «Может быть, здесь некоторая ирония: будущее с точки зрения Присыпкина». [2] По нашему же мнению, в пьесе господствовал принцип обратный: она показывала Присыпкина с точки зрения будущего. Так и понимал пьесу ее первый постановщик В. Э. Мейерхольд, когда отмечал, что в комедиях

---

[1] Молодая гвардия, 1929, № 2, с. 86—87.

[2] Из стенограммы воспоминаний о Маяковском, хранящейся в Гос. лит. музее.

Маяковского «не только бьется пульс современности, а веет свежий ветер из мира будущего».[1]

Пьеса «Клоп» базировалась на подлинных фактах бытового разложения и мещанства, с которыми Маяковский знакомился, работая в качестве газетчика-фельетониста. «Основная трудность, — писал по этому поводу автор, — это перевести факты на театральный язык действия и занимательности» (т. 12, с. 185). Но перевод фактов на театральный язык не означал для Маяковского простого «расцвечивания» действия феерией и трюком. Зрелищность составляла не только лишь формальный, обстановочный элемент в комедиях Маяковского. Она была необходимым средством реализации его сатирических замыслов. Присыпкин разоблачался не одним показом его бытовой среды, но и условным сравнением с будущим. Отсюда гиперболический размах действия и свобода введения в постановку разнообразных зрелищных искусств — кино, балагана и цирка.

Аналогичную картину наблюдаем мы в «Бане».

«Театральная идея ее, — говорил Маяковский в беседе с корреспондентом «Литературной газеты», — борьба за театральную агитацию, за театральную пропаганду, за театральные массы — против камерности, против психоложества.

Политическая идея — борьба с узостью, с делячеством, с бюрократизмом — за героизм, за темп, за социалистические перспективы» (т. 13, с. 240).

Идея эта реализовалась в остром драматическом конфликте между людьми творческого горения и людьми, закосневшими в бюрократической рутине. Первое действие «Бани» происходит в лаборатории изобретателя Чудакова. Вокруг невидимой «машины времени», кон-

---

[1] Мейерхольд В. Э. Слово о Маяковском. — Сов. искусство, 1936, 11 апр. По-своему толковал пьесу А. Я. Таиров, собиравшийся ставить ее в Московском камерном театре. Он считал, что сцены будущего в «Клопе» — это картины, возникшие в сознании (в сновидениях) самого Присыпкина, а современный исследователь драматургии Маяковского, опираясь на эту версию, характеризует их как «еще одну разновидность присыпкинщины, «модерновой», обросшей техническими достижениями» (Смирнов-Несвицкий Ю. А. Зрелище необычайнейшее. Маяковский и театр. Л., 1975, с. 80). Заметим, что ни одно из имевших место в советском театре сценических решений «Клопа» (среди которых следует особо выделить постановку пьесы В. Плучеком и С. Юткевичем в Московском театре сатиры) не согласуется с версией Таирова. Не говорим уже о тексте самой пьесы, который данной версии решительно противоречит.

струируемой Чудаковым, на трапециях и лифтах передвигаются люди. «Машина времени» предназначалась для того, чтобы перевозить людей в будущий век. Однако на пути осуществления этого изобретения стал Главначпупс (Главный начальник по управлению согласованием) — товарищ Победоносиков. Ему посвящено второе действие пьесы.

В кабинете Победоносикова до тридцати телефонов. Большой подъемный щит с надписью «Без доклада не входить» ограждает Победоносикова не только от изобретателя и других героев пьесы, но как бы и от самого зрительного зала. Победоносиков окружил себя «удобными» людьми — секретарем Оптимистенко, репортером Моментальниковым, растратчиком Кочкиным, помешанной на иностранщине мадам Мезальянсовой, наконец прислуживающим ему с кистью в руке «портретистом-натуралистом» Бельведонским; последний является на сцену в сопровождении людей, несущих конфетные обертки, папиросные коробки, этикетки парфюмерных изделий.

Потом из будущего на «машине времени» прибывает Фосфорическая женщина, уполномоченная отобрать лучших людей для переброски их в грядущий век. Победоносиков назначает самого себя пассажиром этого воздушного корабля и выписывает себе мандаты, литеры, командировочные документы и посуточную оплату расходов на сто лет вперед. Ему вместе с подручными удается проникнуть в машину, она взмывает вверх и тут же выбрасывает их прочь. Корабль мчится вперед, унося настоящих людей — тружеников и творцов — в счастливое будущее.

Что же такое «машина времени»? Об этом Маяковский говорил на одном из диспутов, посвященных «Бане». Полемизируя с другими выступавшими, он заявил:

«Указывали на то, что Чудаков изобрел такую пустенькую вещь, как машина времени. Нет, товарищи, то, что мы нашу пятилетку выполняем в четыре года, — это и есть своего рода машина времени. В четыре года сделать пятилетку — это и есть задача времени. Как суметь себя и свое время сорганизовать так, чтоб пятилетку в четыре года сделать. Это — машина темпа социалистического строительства» (т. 12, с. 396).

Театр должен был показать, что «машина» эта откидывает прочь все чуждое делу социалистического строи-

тельства: бюрократизм, подхалимство, отсталость, благоговение перед иностранщиной, обветшалые формы искусства.

Победоносиков, как мы видим, проходит в пьесе через те же чистилища, что и Присыпкин, — сперва через свою «питательную» бытовую среду, которая обличает в нем типичного столоначальника и бюрократа, а затем и через картину, связывающую героев с обществом будущего. И если уже в первых сценах комедии раскрываются тупость и самодовольство Победоносикова, то какими жалкими и ничтожными выглядят его заботы о циркулярах, литерах, суточных, командировочных, о благоустройстве канцелярии и расширении штатов перед отправкой «машины времени» в коммунистический век! Все привычные бюрократические формулы этого проходимца, все его движения, реплики, жесты становятся трижды более уродливыми и смешными, когда они переносятся из нормальной бытовой обстановки в сцену приближения грядущего века.

Заметим при этом, что все комические персонажи «Бани», так же как и персонажи «Клопа», служат своего рода дополнениями к центральному образу; фигурируют они более всего в бытовых эпизодах, в остальных же действиях либо вовсе исчезают, либо отходят на задний план. Смысл этого приема состоит в том, чтобы использовать сцены повседневной жизни для всесторонней обрисовки не только героя, но явления в целом: не только мещанина, но и мещанства, не только бюрократа, но и бюрократизма. Здесь реализовалось то же стремление к концентрированному удару, к большому социальному обобщению, которое было нами отмечено выше. Потому в каждой из этих пьес мы встречаем по нескольку разновидностей одного и того же социального типа: наряду с мещанином Присыпкиным — мещанин Баян и семья Ренессанс (добавим сюда еще гостей на свадьбе); наряду с бюрократом Победоносиковым — бюрократы Оптимистенко, Мезальянсова, Иван Иванович и др. «Все эти типы вместе, — сказал Маяковский на обсуждении «Бани», — должны составить общую фигуру бюрократа» (т. 12, с. 396).

Такая система распределения ролей предполагала четкую индивидуализацию каждого образа, вне которой персонажи не дополняли бы друг друга, а только бы повторяли.

Но подобно тому, как это было в «Клопе», тема будущего потребовала создания в пьесе феерического зрелища. Недаром «Баня» называлась «драмой с фейерверком и цирком». Явление Фосфорической женщины, согласно авторским ремаркам, обставлялось пиротехническими и световыми эффектами («Грохот, взрыв, выстрел... На нижней площадке фейерверочный огонь. На месте поставленного аппарата — светящаяся женщина со свитком в светящихся буквах»). Соответственно, по мысли автора, должен был быть оформлен и эпизод отправки «машины времени». Судьба Победоносикова и его сподручных, обманным образом пролезших в машину, разрешается в чисто трюковом плане, — они проваливаются и падают вниз, «раскиданные чертовым колесом времени». Эпизод этот происходит в темноте, при взрыве бенгальского огня и звуках «марша времени».

В «Бане», как и в «Клопе», автор удачно соединил традиции бытовой реалистической комедии с приемами яркой, зрелищной, балаганной сатиры. Особенность эта была подчеркнута в первом же отзыве «Правды» на постановку пьесы в театре имени Вс. Мейерхольда. «Здесь, — говорилось в рецензии, — нащупана конкретная форма нового стиля, которая в дальнейшем будет модифицироваться в зависимости от материала, времени и обстановки. «Баня» стоит на грани «обозрения», но это не «обозрение», а пьеса «циркового» типа, который дает возможность создавать формы величайшей гибкости, способные вобрать в себя и ударно, весело, эмоционально-убедительно подавать разнообразный живой материал нашей революционной эпохи». [1]

Не случайно квалификацию своих пьес как «Петрушки» и «балагана» Маяковский считал не осуждением, а похвалой. Ибо «Петрушка» и «балаган», т. е. приемы народного театра, усиливали действенность и выразительность его социальной сатиры.

При жизни Маяковского (а еще чаще после смерти его) в критике раздавались голоса о том, что драматург, блестяще справившись в своих комедиях с обличением зла, не смог противопоставить ему яркое изображение положительного начала: в «Клопе», дескать, вообще нет положительных героев, если не считать условных фигур

---

[1] Попов-Дубовской В. В поисках путей (мысли по поводу постановки «Бани»). — Правда, 1930, 8 апр.

людей будущего общества, а в «Бане» образы Чудакова, Велосипедкина и других чересчур однолинейны, неглубоки.

Ошибка в этих суждениях вытекает из неправильного понимания самой природы выражения в сатире положительных идей. Стихотворные фельетоны Маяковского иногда говорили об атмосфере «озона», в которой мы живем, или о том, что, хотя и попадаются среди советских людей трусы и подхалимы, но они «пресмыкаются... в славной смелыми стране». Однако мы уже показали, что вся сила утверждающего пафоса в стихотворной сатире поэта была заключена в пронизывающем ее лиризме и в самом образе лирика-повествователя, воплощающем передового человека нашей эпохи.

Нечто подобное наблюдаем мы и в комедиях Маяковского. Конечно, Чудаков и Велосипедкин, Фосфорическая женщина и люди будущего в «Клопе» — герои положительные, но не настолько цельные и глубокие, чтобы служить противовесом обличаемому злу. Основная сила, противостоящая Присыпкиным и Победоносиковым, — это автор, говорящий от имени народа и вместе со зрительным залом осуждающий негодных людей. Отвечая на упреки критиков, Маяковский говорил: «Где рабочие, партийцы, профсоюзы? — В зрительном зале. Их глазами смотрит автор на пьесу».[1] В аналогичном случае Гоголь утверждал, что положительным героем «Ревизора» является не страж, возвещающий в финале о прибытии чиновника из Петербурга, а смех, раздающийся в зрительном зале.

Смех же в произведениях сатириков-реалистов всегда наполнен большим социальным и общечеловеческим содержанием.

9. ПОЭТИКА САТИРЫ

Мастерство сатиры Маяковского проявилось не только в широте и значимости ее материала, в разнообразии приемов и богатстве идей. Можно сказать, что это было достигнуто благодаря необычайной гибкости и своеобразию работы поэта над словом, благодаря такому широ-

---

[1] Московские рабочие о «Бане». — Рабочий и театр, 1930, № 19, с. 10.

кому использованию возможностей поэтической речи, какое не всегда найдешь в произведениях поэтов-сатириков прошлых времен.

Комизм, как явление известного эмоционального эффекта, вызывается, по мнению Маяковского, двумя обстоятельствами.

Во-первых, точным выбором комического объекта, т. е. концентрацией внимания сатирика на вещах смешных и в то же время «напрашивающихся на издевательство», т. е. нелепых и претенциозных. Характерно, что Н. Г. Чернышевский в своем неоконченном труде о природе возвышенного и комического также считал явления безобразия и нелепости неотъемлемыми признаками комизма. «Безобразие, — писал он, — начало, сущность комического... Когда безобразное не ужасно (т. е. когда оно не становится на грани трагического. — *И. Э.*), оно пробуждает... насмешку нашего ума над своею нелепостью».[1]

Исходя из высказанных соображений, Маяковский считал, что искания художника должны уходить не в область отвлеченных юмористических сюжетов (которых, по словам Маяковского, нет), а в мир конкретных общественных явлений, в мир смешных и нелепых вещей. «Ищется смешной сюжет, — пишет Маяковский. — Таких сюжетов нет. Есть вещи, напрашивающиеся на издевательство: соглашатель (теща!), нэпач, эмигрант и т. д.» (т. 12, с. 52).

Итак, выбор актуальной бытовой или политической темы, точное направление сатирического удара Маяковский считал важнейшим условием работы сатирика.

Но этого мало. Хотя смешные вещи «смешны и в малой обработке», однако, «если само слово не оттачивается ежедневно новым шилом, острота тупеет уже со второго раза». Поэтому другим условием достижения комизма Маяковский считал «правильную сатирическую обработку слова» (т. 12, с. 52). Он боролся против недооценки профессиональной стороны деятельности сатирика и ратовал за высокую квалификацию авторов фельетонов, комедий и сатирических стихов. «Если это литературное произведение, — утверждал Маяковский, — должно быть заострено слово» (т. 12, с. 31). Равным об-

---

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 5-ти т. М., 1949, т. 2, с. 185.

разом должен быть заострен ритм: «Важно, например, для стиха, чтоб он был в «смешном» размере, уже самым ритмом вызывая смех. Например, стих Д. Бедного о Вандервельде:

Посмотрите, Наркомюст, Наркомюст,
Что за ножки, что за бюст,
Да.

Применение к серьезному предмету шансонетки — смешит. Даже эти беглые примеры показывают, что смех — в обработке, что обработка эта имеет свои законы, что, следовательно, сатирик не рождается, а учится своему делу, сознательно выработанные приемы дают непроизвольный смех» (т. 12, с. 31—32).

Сам Маяковский был замечательным мастером шлифовки и обработки поэтической речи, благодаря которой слово как таковое, со всеми его фонетическими и структурными особенностями, становилось одним из сильнейших орудий сатиры.

Путем мелкого, казалось бы, изменения звуковой детали слова, его морфологической структуры или его места в словесном ряду поэт извлекал из него понятия, резко отличные от тех, какие присущи ему в обычной форме и обычном ряду. Этот прием позволял Маяковскому оперировать привычными, трафаретными, прикрепленными к известным предметам словами, которые в его поэтическом контексте приобретали совершенно неожиданный смысл.

Введение одного только суффикса («тихоокеанские галифища», «оголтелая канареица»), или употребление сложной приставки («в разызысканной жакетке»), или перевод слова из одной грамматической категории в другую («дэнди туфлястый», «огурцами огурятся») придавали всем этим обиходным словам несвойственный им ранее оттенок и превращали их в оружие презрительной характеристики образа, в средство обличения.

Особенно часто поэт прибегал к уменьшительным суффиксам. Прием этот, в своей традиции восходящий к фольклору, имел у Маяковского другое, чем в фольклоре, назначение. Уменьшительная форма, которая призвана дать слову ласкательный, нежный оттенок, рождала у Маяковского абсолютно противоположный эффект. Достигалось это тем, что подобной модификации подвергались либо слова, обозначающие грубые, вульгарные

понятия, по самой своей природе чуждые ласкательной форме, либо же слова конкретного, неизменного, часто официального значения, которые благодаря уменьшительным суффиксам теряли свою внушительность и серьезность (вроде интеллигентов, превращенных в «интеллигентчиков», ведомости — в «ведомостичку», весны — в «веснишку» и т. д.).

Игра звуковыми оттенками слова, использование его морфологических частиц лежали также в основе каламбуризма Маяковского — одного из живительных средств его стихотворной сатиры. Сила каламбурной характеристики особенно явственно обнаруживается в двух вариантах концовки памфлета на Пилсудского, написанного в 1923 году. Слова о том, что портрет Пилсудского выглядит в стихотворении «не хуже подлинника» (журнальный текст), звучат в окончательной редакции так:

Не очень ли
портрет
выглядит подленько?
Пожалуй,
но все же
не подлей подлинника.

Рифма, основанная на сходном звучании, превращается благодаря этой подстановке в каламбур. Фонетическая близость слов при их очевидной семантической отдаленности является основой многих излюбленных каламбуров Маяковского. В одной из статей 1923 года («В кого вгрызается Леф?») он писал:

«Мы будем бороться с остатками этого быта в сегодня.

С теми, кто поэзию собственных домков заменил поэзией собственных домкомов» (т. 12, с. 47).

Слова эти представляют собой перефразировку трех строк из написанной в том же году поэмы «Про это»:

Столетия
жили своими домками
и нынче зажили своим домкомом!

Каламбур здесь, как и всегда, создается путем известной деформации одного из сближаемых слов (в данном случае путем употребления слова «дом» в уменьшительной форме и в множественном числе). У Маяковского, обладавшего исключительным словесным чутьем и вир-

туозно владевшего техникой словесной обработки, этот метод каламбурной конструкции, т. е. метод приближения одного слова к другому путем его искусственной деформации, получил большое распространение.

Таково сочетание обычного слова громовержец с новообразованным «громоверзила», Монте-Карло — с «монтекарликами» («на грандиозье Монте-Карло поганенькие монтекарлики») и т. п.

Наконец, каламбуру сопутствовала звуковая инструментовка стиха, рассчитанная на усиление комического эффекта:

Достопочтенный лорд Черчилль
совсем в ругне переперчил:
орет,
как будто чирьи
вскочили на Черчилле.

(«Наши поправки в англо-советский договор»)

Аналогичный пример: «По миле миль несется гость. И думает Эмилий... Эмилий милый!» и т. д. («Баллада о доблестном Эмиле»).

Инструментовка, основанная на звукоподражании, предназначалась также для компрометации определенных (например, поэтических или музыкальных) явлений. Вспомним фельетон «Птичка божия» о служителе музы, который «тинтидликал мандолиной, дундудел виолончелью», или эпиграмму, начинающуюся строкой: «О бард, сгитарьте тарарайра нам!», неожиданно рифмуемой с... Байроном.

Часто комизм рождался у поэта непосредственно в рифмовых и лексических импровизациях. Дар Маяковского-импровизатора живет в памяти многих его современников, а в записных книжках поэта (не говоря уже о мемуарных источниках) сохранилось немало экспромтов, рифмовых заготовок, острот, лишь частично вошедших в стихи. Удачная, острая рифма служила Маяковскому поводом для развертывания целой строфы, ибо он умел создавать в двух стиховых окончаниях кроме виртуозных созвучий также живую семантическую связь. Поэтому рифма как таковая нередко содержала эскиз целой картинки — несколько рифмующихся слов составляли остов будущей поэтической фразы.

Если поэт рисовал бытовую распущенность нэпманов и бюрократов, то рифма «котлет свиных — ответствен-

-ных», содержащая известную смысловую перекличку и дающая возможность использовать все слова в чисто изобразительном плане, становилась каркасом целой строфы:

За ножками котлет свиных
компания ответственных.

(«Дом Герцена»)

Рифма служила Маяковскому одним из острейших элементов сатирической характеристики образа. Поэт строил стихи свои так, «рифмы чтоб враз убивали, нацелясь».[1]

Разумеется, и в процессе «выделки рифм» Маяковский прибегал к словотворчеству: неологизмы входили составными частями в разные стилистические конструкции Маяковского — в каламбур, рифму, метафору, в простой и сложный эпитет. Работа над словом, однако, никогда не ограничивалась для поэта одной лишь формальной задачей. Какое бы место ни занимал неологизм в той или иной фразе, что бы ни было формальным поводом для его создания, все равно он нес в себе известный смысловой или, как говорил Маяковский, «идейный заряд», выражая собой явления и оттенки, не зафиксированные в общеупотребительном языке.

Отставание нашей обиходной и поэтической лексики от задач, выдвигаемых перед современным искусством, и было самой общей причиной, толкнувшей Маяковского на словотворчество.

Об этом поэт писал еще в одной из своих ранних статей. Вспоминая приведенный В. Шкловским случай с учителем математики, которому удалось обругать своего ученика всего лишь с помощью новой, необычной формы общеупотребительного ругательства,[2] Маяковский заметил: «...*изломав* слово, математик заставил понять, что оно ругательное... слова надо менять, ломать, изобре-

---

[1] Известные замечания Маяковского о новизне созданных им рифм и созвучий содержатся в его работе «Как делать стихи» (см. т. 12, с. 105—107). Мы отмечаем вкратце лишь место рифмы в сатирической поэтике Маяковского.

[2] Случай этот был рассказан В. Шкловским в докладе «Место футуризма в истории языка», прочитанном в конце декабря 1913 г. в Петербурге, и приведен в брошюре В. Шкловского «Воскрешение слова» (П., 1914, с. 13).

тать ежедневно новые определения, новые сравнения» (т. 1, с. 327).

Высказывание это может служить своего рода комментарием к сатирической лексике Маяковского: чтобы сделать слово обличающим и клеймящим, иногда необходимо «ломать» его, т. е. заставить его обозначать не только известные предметы (личности, явления), но и оттенки этих предметов и определенное к ним отношение.

Поэтому Маяковский прибегает к таким неологизмам (глаголам, произведенным от существительных), как «пианинить» и «виолончелить», которые не только фиксируют действие, но и характеризуют его. Новообразования эти, кроме того, создают удачную смысловую рифмовку:

Старается
разная
музыкальная челядь
пианинить
и виолончелить.

Аналогично этому Маяковский употребляет слово «прослюнявив» («прослюнявив новость») вместо «прошептав», подчеркивая и характер новости и моральный уровень сообщающего ее персонажа; «прискульптурив» вместо «прилепив», указывая на халтурный стиль работы; «зарифмоплесть» вместо «зарифмовать» (в тех же целях); «раздокажу я» (в памфлете на Вандервельде) вместо «докажу», «разбандитят» (в стихах «О рулетке и железке») вместо «растащат». К. Чуковский в работе «Футуристы» (1922) писал, что сходные неологизмы имелись у русских классиков: «огончарован» — у Пушкина, «омноголюдили» — у Гоголя, «тараканить» — у Чехова, «магдалиниться» — у Герцена и др. Сам Чуковский признавал, однако, что Маяковский, в отличие от своих предшественников, необычайно широко применял этот языкотворческий прием.[1]

Любопытно, что обывательское понимание революции и марксизма Маяковский подчеркивал в своих фельетонах уродливыми приспособленческими словечками вроде «рассоциализм», «немарксично» и т. п.; в том же плане применялось слово «социалистичал» к буржуазному по-

[1] См.: Чуковский К. Футуристы. П., 1922, с. 74 и след.

литическому деятелю: оно означает не борьбу за социализм, а использование лозунга социализма в демагогических целях.

Явно обличительную функцию несет и большинство неологизмов, образованных в результате необычного употребления слова во множественном числе. Напомним выражения: «в мягких мебелях», «служанка замужеств», «на своих жилплощадях», а из примеров обратного перевода (из множественного числа в единственное) — «под кудрею» («в затылок кудластый скребется поэт, а тем под кудрею и нету»).

Категорию множественности Маяковский переносил и на собственные имена, желая подчеркнуть нарицательный характер скрывающихся за ними явлений. Таковы фразы: «вослед за Бенуями», «под руководством Гарри Пилей» и многие другие. Обыгрывание собственных имен путем перевода их в любые категории речи, подчинения их законам спряжения, прибавления к ним разнообразных суффиксов и флексий было излюбленным приемом сатиры Маяковского: «А Лондон чемберленится» (ср. в «Мистерии-буфф» — «шейдеманит»), «чего керзоните?», «по стопам Ллойд Джорджиным», «характер пилсудчий», «жизнь вандервельдичья», «тысячи отечественных вандервельдчиков и вандервельдят».

Особенно яркий эффект получался при использовании неологизмов в сатирических эпитетах и кличках; так появляются в стихах Маяковского «старья лирозвоны», «молодые стрекозлы», «чиновноустые» существа, «мордоворотная плеяда», «дрянь консерволибералья» и т. п. Ту же роль играют новообразования в сатирических метафорах Маяковского.

Наряду с деформацией слов поэт старался использовать все присущие слову смысловые оттенки; для комической характеристики он прибегал к искусной смысловой игре. Так, в фельетонах об английских политических деятелях многократно обыгрывалось слово «фунт»: «Груз иудиных фунтов» — в стихах об английском рабочем лидере Гевлоке Вильсоне, «А сколько вас сушеных на фунт?» — в подписи к карикатуре, изображающей купленных на английские фунты участников антисоветского блока («Красный перец», 1925) и т. п.

Иностранное слово в русской речи (особенно, если оно не ассимилировалось в ней) Маяковский старался использовать с максимальным комическим эффектом.

Для этого он искал такую форму этих слов, которая дала бы звучание сходных с нею русских выражений (но имела бы, конечно, другой смысл). Рита Райт рассказывает, что в работе над пьесой «Баня», одним из персонажей которой является приехавший в СССР богатый англичанин, поэт, конструируя его речь, ставил такую задачу: «Надо сразу придумать и английское слово и то русское, которое из него можно сделать, например, «из вери уэлл» — по-русски будет: «и зверь ревел». «Результаты, — пишет Р. Райт, — все реплики мистера Понт-Кича в «Бане». Из английского «ду ю уант» вышел «дуй Иван», «пленти» превратилось в «плюньте», «джаст мин» в «жасмин», «андестенд» в «Индостан», «ай сэй иф» — в «Асеев». Некоторые слова («слип», «ту-го», «свелл») так и вошли в текст в русской транскрипции («с лип», «туго», «свел»), а характерные английские суффиксы «шен» и «ли» дали «изобретейшен», «часейшен» и «червонц-ли» — по принципу нашего детского „огурейшен"».[1]

Большое значение поэт придавал также месту, которое слово занимает в словесном ряду. При помощи рифмы, инверсии, синтаксического переноса он выделял и подчеркивал обличающее, ударное слово, создавая условия для наиболее острого воздействия его на читателя. В комических целях он складывал целые фразы из абсолютно чуждых друг другу, несоизмеримых по калибру и значению слов. Таков уже знакомый нам фразеологический ряд, характеризующий подлизу:

Все похвалит,
впавши
в раж,
что
фантазия позволит —
ваш катар,
и чин,
и стаж,
вашу доблесть
и мозоли.

Таковы и слова-контрасты, образующие своеобразные поэтические определения: «солнце нежного начальства», «пуд пикантнейших деталей», «излюбленное пушечное лакомство» и др.

---

[1] Райт Рита. «Только воспоминания». — В кн.: В. Маяковский в воспоминаниях современников, с 262.

Перебивка высокого и низкого планов, внезапная смена масштабов, крутые интонационные переходы и другие приемы поэтики Маяковского особенно эффективно служили ему в сатире. В слове-фразе, по замечанию Ю. Н. Тынянова, «смысловой вес был перераспределен, — здесь Маяковский близок к комической поэзии (перераспределение смыслового веса давала и басня)». «Стихи Маяковского, — продолжает Тынянов, — все время на острие комического и трагического. Площадной жанр, «бурлеск» был всегда и дополнением и стилистическим средством «высокой поэзии», и обе струи — высокая и низкая — были одинаково враждебны стихии „среднего штиля"».[1]

Тынянов, однако, считал, что у Маяковского впоследствии произошел разрыв высокого и низкого планов: «низкий уходит в сатиру («Маяковская галерея»), высокий — в оду» («Рабочим Курска»). Утверждение это представляется спорным потому, что размежевание жанров, правильно отмеченное Тыняновым, не означало для Маяковского отказа от сочетания высокого и комического, обыденного и патетического как общего для всех жанров приема. Впрочем, некоторые из этих жанров (например, фельетон и комедия) достигли наивысшего развития у Маяковского уже после того, как была написана цитированная статья.

Не совсем прав был и польский поэт Анатоль Стерн (пропагандировавший Маяковского на родине и знакомивший польских читателей с его произведениями), когда ставил в разные ряды поэтические открытия Маяковского-сатирика (в частности, его великолепный гротеск) и публицистическое содержание его клеймящих стихов. «Я, — признается А. Стерн, — не скрывал от Маяковского, что больше ценю его сатирический гротеск, чем сатиру публицистическую: последняя всегда казалась мне разновидностью «общественного служения»... Маяковский возражал мне...»[2] Возражал не столько Маяковский, сколько его поэзия, не ведавшая противоречия между приемами поэтики и задачами публицистики.

Учтем при этом, что поэтическая система Маяковского не представляла собой застывшей суммы приемов.

---

[1] Тынянов Ю. Промежуток. — Русский современник, 1924, № 4, с. 217.

[2] Из воспоминаний о Маяковском. — Иностранная лит., 1973, № 7, с. 213.

Та ее характеристика, которую мы — применительно к сатире — дали выше, относится к последнему десятилетию творчества художника. Но на предыдущих этапах, особенно в ранний период (1912—1914), описанные приемы иначе соотносились с характером и содержанием конкретных стихов.

Ошибкой некоторых исследователей поэтики Маяковского, в частности В. Тренина,[1] является то, что свои наблюдения над искусством стиха Маяковского они делали главным образом на материале произведений дореволюционных лет. Правда, языкотворчество Маяковского количественно шире представлено в дореволюционных стихах, чем в поэмах и фельетонах последних лет. Однако многое в ранний период носило у поэта чисто экспериментальный характер и отбрасывалось впоследствии. Уже во время сотрудничества в «Новом Сатириконе» началась борьба Маяковского за подчинение языкового эксперимента тематическому заданию вещи, социальному содержанию образа. В дальнейшем поэт, как мы уже говорили, стремился к демократизации своего языка, к упрощению лексики, к сочетанию с новаторскими языковыми приемами некоторых принципов классического стихосложения.

Этим нисколько не принижается значение Маяковского как реформатора поэтической речи, как подлинного открывателя «словесных Америк». Если в ранних, футуристических опытах Маяковского многие новшества имели демонстративный характер, шли наперекор общепринятым образцам и часто не были связаны с социальным заданием и с живыми процессами развития народного языка, то на протяжении последующих лет Маяковский стремился приблизить свой поэтический арсенал к тому пониманию искусства, которое у него сложилось в революционный период. Отсюда четкое осмысление приемов с точки зрения тех обличительных или познавательных задач, которые ставит перед собою поэт; отсюда же установка на язык революции и заимствования из фольклора.

Поэтическая система зрелого Маяковского, и в частности его сатиры, представляет собою, таким образом, картину неизмеримо более богатую, нежели та сумма

---

[1] См.: Тренин В. В мастерской стиха В. Маяковского. М., 1937.

лабораторных приемов, которую исследователи находят в его ранних стихах.

Для творчества Маяковского — поэта-трибуна — сатира была естественна и органична. В самой натуре художника, в его индивидуальном характере, наделенном тонкой наблюдательностью, чувством юмора, даром сарказма, непогрешимым нравственным и социальным чутьем, многое располагало к сатире. Вспоминая разговоры и встречи, в которых ему открылась личность Маяковского, австрийский поэт Гуго Гупперт (переводивший его сочинения на немецкий язык) писал:

«И в частной беседе он оставался сатириком, но не производил впечатления злого или ядовитого... Его убийственная ирония, его сарказм — это грозное оружие классового бойца — пускалась в ход только тогда, когда на это вызывал его политический противник. Он ненавидел беспредметную самодовольную манеру играть остротами, как шпагой, — удел присяжных остряков...» [1]

Маяковский был большим художником. Его личность отличалась многогранностью, его поэзия дышала целеустремленностью и страстью бойца. В сатире он явился таким же первооткрывателем, таким же пролагателем новых путей, как и в других областях своего творчества.

---

[1] Из воспоминаний о Маяковском. — Иностранная лит., 1973, № 7, с. 217.

КИНЕМАТОГРАФ ПОЭТА

Однажды Маяковский сказал: «Больше всего на свете Мейерхольд хочет, чтобы я написал ему пьесу. Мне же хочется писать киносценарии».[1]

После этого Маяковский сделал для Мейерхольда две пьесы. Но тогда он был уже автором... 18 киносценариев. И общее количество произведений, созданных поэтом для кинематографа, в четыре раза превосходит число произведений, написанных для театра. Более того: в зародыше самых ярких, самых блистательных пьес Маяковского, вошедших в сокровищницу советской драматургии, лежали киносценарии.

Перечитаем, например, сценарий кинокомедии «Товарищ Копытко», особенно первую его часть — «Служебная пытка тов. Копытко». Солидный и положительный товарищ Копытко, председатель треста, величественно проплывающий через полную людьми приемную, потом разглядывающий принесенные художником эскизы новой кабинетной мебели, а затем инспектирующий спектакль «Красный поцелуй» в местном театре («Не увязана идеологическая надстройка с экономическим базисом» и т. п.), — кого напоминает нам сей персонаж? Ба, да

---

[1] См.: Катанян В. Маяковский. Лит. хроника. 4-е изд. М., 1961, с. 277.

это же главначпупс Победоносиков из пьесы «Баня», написанной через полтора-два года после «Копытко»!

А вот другой сценарий Маяковского — «Позабудь про камин...» (1927):

На Луначарской улице я помню старый дом...
...с о-р-и-г-и-н-а-л-ь-ной вывеской...
...с кисейчатым окном.

Это — из титров к первой части фильма (автор писал для немого кино). Почему так знаком нам этот романс?.. Читаем дальше. Молодой рабочий, шлепая по грязи, приближается к бревенчатому домику в два этажа. Вывеска:

ПАРИКМАХЕРСКАЯ
«КРАСНЫЙ ВЕЖЕТАЛЬ»

Смазливая девица, завитая настолько, насколько позволяет собственная цирюльня, в сережках и колечках, подсчитывает у кассы выручку. Рабочий льнет к молодой кассирше. Она музицирует на рояле, он млеет, привскакивая в особенно чувствительных местах. Затем парикмахерша — мать этой девицы — ходит по магазинам, выбирая селедки и прочую снедь для свадебного пира. «Съезжались из загсу кареты...» Начинается красная свадьба. Какой-то верзила оттолкнул свою жену, она упала пышным платьем в горящий камин. Пожар!..

Да ведь все это мы видели в «Клопе»! А написано было раньше — для кино.

По сценариям Маяковского было поставлено семь кинофильмов, из них один агитационный («На фронт», 1920), один документальный («Евреи на земле», 1926 — сценарная разработка В. Шкловского, текст надписей — Маяковского). Над материалом, который поэт предлагал для кино, работали или собирались работать выдающиеся мастера кинематографа: Л. Кулешов («Как поживаете?»), Г. Козинцев и Л. Трауберг («Позабудь про камин — в нем погасли огни...»), А. Роом («Евреи на земле»), Ренэ Клер («Идеал и одеяло»). Поэт общался, переписывался, работал со многими замечательными деятелями советского кино. Редактируя журналы «Леф» и «Новый Леф», он привлек к сотрудничеству в них С. Эйзенштейна, Дзигу Вертова, В. Пудовкина, Э. Шуб. Очень часто можно было видеть Маяковского в обществе Н. Шенгелая, Н. Вачнадзе, Б. Барнета. А квартира поэта

в Гендриковом переулке (по праву носящем теперь его имя) стала своеобразным творческим клубом, где нередкими гостями были режиссеры, сценаристы и теоретики кино.

«Сюда, — вспоминает П. Незнамов, работавший тогда в редакции еженедельника «Кино», — приходили актеры, художники, поэты, кинематографисты, режиссеры, газетчики, чекисты, политические деятели. Для всех них это место сохраняло большую притягательность. Здесь Эсфирь Шуб была встречена аплодисментами после своей постановки в кино «Последние Романовы» («Падение династии Романовых». — *И. Э.*). Здесь был задуман „Потомок Чингис-хана“»[1] (фильм В. Пудовкина по сценарию О. Брика).

Маяковский увлекался кинематографом с детской поры. В 20 лет он уже выступал с теоретическими статьями в специальном киножурнале; тогда же написал первое кинолибретто («Погоня за славою»). В 25 лет он стал деятелем зарождающегося советского кинематографа: писал сценарии, снимался в фильмах, выступал на заседаниях кинокомитета, вошел в состав первого общегосударственного органа, ведавшего вопросами кино (киносекции отдела изобразительных искусств Наркомпроса). Позднее он участвовал в работе художественного совета Госкино, входил в сценарную коллегию Пролеткино. А с какой непосредственностью воспринимал он классические произведения немого кинематографа и с каким суровым, беспощадным критицизмом подходил к спекулятивному буржуазному псевдоискусству!

Известная советская киноактриса Нато Вачнадзе вспоминает дни, когда она встречалась с Маяковским в Берлине: «Мы поехали в кино, где демонстрировались старые немые комедии, смотрели Чаплина, Бестер Китона. Маяковский веселился и хохотал, как ребенок».[2] А вот что писал поэт о «поточном» буржуазном кинематографе: «. . .Кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердца плаксивыми сюжетцами. Этому должен быть конец» (т. 12, с. 29).

---

[1] Незнамов П. Там, где жил Маяковский. — Новый мир, 1963, № 7, с. 237.

[2] Вачнадзе Нато. Владимир Маяковский. — В кн.: Маяковский в воспоминаниях родных и друзей, с. 308.

«Конец этому» Маяковский видел в создании такого кинематографа, который был бы «проводником движения», «новатором литератур», носителем бесстрашной правды, сеятелем передовых идей (см. т. 12, с. 29).

Эти убеждения сложились у Маяковского в результате его заинтересованного внимания к жизни киноискусства, непосредственного участия в развернувшихся вокруг него теоретических спорах, а также в процессе его творческой работы над произведениями для кино.

Самое же замечательное состояло в том, что и в этой области Маяковский проявил себя как поэт, как художник-новатор, пролагатель новых путей. Он обогатил кинематограф своими дерзкими открытиями в поэтическом творчестве; он обогатил поэзию теми приемами, теми средствами изображения мира, которые несло с собою самое молодое в ту пору искусство — искусство кино.

1. «ВЕРШОК МАГИЧЕСКОГО ПОЛОТНА»

Знакомство Маяковского с кино относится к тому времени, когда кинематограф в России делал первые, притом крайне робкие шаги. Мы говорим о периоде 1908—1912 годов.

«Довольно часто мы с Володей и сестрой его Ольгой Владимировной, — вспоминает С. С. Медведев, — ходили тогда в кино. Смотрели популярную тогда картину «Глупышкин», какие-то американские приключенческие фильмы; кажется, появился тогда на киноэкране Мозжухин. Денег у нас на кинематограф не было. Мы с Володей ходили продавать букинистам старые ноты, хранившиеся без употребления в нашем доме, и вырученные деньги шли в специальный фонд для кинематографа. Володя охотно посещал кино и очень им интересовался».[1] «Больше всего его привлекало кино, — подтверждает Л. В. Маяковская, — он способен был в один вечер побывать в трех кино подряд... За неимением денег Володя ходил иногда в кино «зайцем» и нередко нарывался на скандалы, но для кино Володя жертвовал всем».[2]

---

[1] Медведев С. С. Из воспоминаний. — В кн.: В. Маяковский в воспоминаниях современников, с. 72—73.

[2] Маяковская Л. Детство и юность Владимира Маяковского. — Мол. гвардия, 1937, № 2, с. 84.

Юный Маяковский посещал кинотеатры в Москве. Что предлагал тогда зрителю кинопрокат? Привозные, весьма примитивные по содержанию авантюрно-приключенческие, комические и видовые киноленты, а из фильмов отечественного производства — пантомимы на сюжеты русских песен (например, «Понизовая вольница» — на мотивы песен о Стеньке Разине), поверхностно-иллюстративные экранизации русской классики («Маскарад», «Боярин Орша», «Власть тьмы», «Фальшивый купон») и салонные драмы по наскоро сшитым сценариям. Статичные экспозиции, напоминающие театральные мизансцены, элементарнейшие способы съемки (чаще всего — с одной точки), непомерно растянутые эпизоды, банальные приемы актерской игры (усиленная жестикуляция, нарочито выделенная мимика, «закатывание глаз» и «заламывание рук») — все это определяло невысокий художественный уровень нового искусства, которое обладало, однако, необычайной притягательностью и пользовалось громадным успехом.

Секрет этого успеха не только в эффекте «движущейся фотографии» и «оживших картин», давших новому зрелищу названия «биоскоп», «биограф», «иллюзион». Секрет его — в необычайных возможностях восприятия (а следовательно, и познания) мира, которые таил в себе кинематограф. Маяковский осознáет эти возможности несколько позднее, когда предъявит русскому читателю свое понимание киноискусства. Пока же, бегая по киношкам, он стихийно ощущал радость невиданного зрелища, открывающего целые миры: и мир природы, и мир истории, и человеческие драмы, и небывалые авантюры, и смешные приключения, и даже явления, стоящие за гранью реального (сны, видения, миражи).

В последующие годы, когда Маяковский стал серьезно размышлять об искусстве кино и выступать по этим вопросам в печати (1913—1915 годы), на экранах русского иллюзиона все еще господствовала салонная мелодрама (с упором на сюжетную занимательность без психологических мотивировок), а с нею рука об руку шли уголовно-приключенческие ленты (среди них — инсценировки нашумевших судебных процессов: «Дело Бейлиса», «Процесс Прасолова»), наконец, ура-патриотические кинолубки (типа фильмов о подвигах Козьмы Крючкова). Но все же кинематограф начал осваивать новые приемы, преодолевать статичность, уходя от эпигонского

подражания театру, нащупывая собственные средства выразительности (чередование планов, более широкое применение натуры, смена точек съемки, поиски новых элементов актерской игры). В кино стали приходить писатели, в некоторых фильмах снимались мастера драматической сцены (И. Берсенев, Е. Вахтангов, А. Коонен, В. Мейерхольд, И. Певцов), стало складываться первое поколение профессиональных русских киноактеров (И. Мозжухин, И. Лисенко, В. Максимов, В. Холодная, О. Рунич).

В ту же пору появилась и русская кинопечать, на страницах которой дебютировал со своими статьями Владимир Маяковский. Большинство киноизданий того времени носило рекламный и справочно-информационный характер. Они были рассчитаны не только на любителей кино, но и на держателей кинотеатров и владельцев прокатных контор. Такого типа был и выпускавшийся в Москве «Кине-журнал», где сотрудничал Маяковский. Однако статьи поэта, в отличие от прочих материалов, публиковавшихся журналом, не рекламировали ни кинофильмов, ни кинопредприятий, ни модных актрис; в статьях этих ставились принципиальные вопросы киноискусства.

Дважды издававшееся у нас Полное собрание сочинений Маяковского содержит всего лишь три статьи по вопросам кино, написанные в дореволюционные годы. На самом деле их значительно больше. Знакомство с комплектами «Кине-журнала» за 1913—1915 годы показывает, что некоторые статьи, подписанные псевдонимом Владимиров, имеют не только смысловые переклички, но и текстуальные совпадения с фельетонами, которые в разных местах печатал Маяковский.[1] Это дает основание считать, что статьи, появившиеся в «Кине-журнале» за подписью Владимирова, а также за криптонимами этого имени (В-ов, Вл-в), принадлежат перу поэта.[2] Вместе с тремя работами, вошедшими в собра-

---

[1] См. об этом: Милявский Б. Неизвестный Маяковский. Статья, публикация, комментарии. — Памир, 1970, № 1, с. 36—41.

[2] Р. Дуганов и В. Радзишевский в публикации «Неизвестные статьи В. Маяковского» (Вопр. лит., 1970, № 8) приписали поэту все статьи по вопросам кино (их всего — 27), появившиеся в «Кине-журнале» за указанные годы, в том числе те, которые подписаны инициалами и криптонимами, не имеющими ничего общего с именем и фамилией В. Маяковского и никогда не встречавшимися в прак-

ние сочинений («Театр, кинематограф, футуризм», «Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства», «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству. Что несет нам завтрашний день»), они раскрывают взгляды Маяковского на кино, сложившиеся в дореволюционные годы.

Статьи Маяковского были направлены против косных форм современного искусства, на смену которым должен прийти кинематограф, прежде всего — против театра. Конечно, тезис автора об устарелости театра был ошибочен, но в нем содержалась рациональная мысль: устарели, изжили себя, пришли в противоречие с современностью те рутинные явления, которые характеризовали эпигонский, натуралистический театр начала XX века. Маяковский отвергал «фотографическое изображение жизни», которое давал театр его времени; он выступал против непритязательной и статичной театральной игры, скованной «мертвым фоном декорации», против «обстановочного реализма наивных драматургов» (т. 1, с. 277, 278); он не принимал бутафорской условности театрального действа.

Кинематограф, по мнению поэта, преодолевал все эти закоснелости, утверждая жизненность изображения, динамику, реализм и расковывая актера, который в особой стилистике игры, в свободных ритмах движения выражает «величайшие внутренние переживания» (т. 1, с. 277). В соревновании с другими видами искусства победа кинематографа, считал Маяковский, обеспечена, ибо она — логическое следствие закономерного развития художественной жизни.

Поэта удивляли и радовали изобразительные возможности киноискусства. «...К чему... — писал он, — весь сложный театральный бутафорский механизм, если на десяти аршинах полотна можно дать и океан в „натуральную величину“, и миллионное движение города?» (т. 1, с. 280).

Ничто, по мнению Маяковского, не способно с такой силой запечатлеть динамику времени, превратности быстроменяющегося бытия, как это делает кинематограф.

тике его литературной работы (Д-в, Н-и, Б. С-он, А. В. Н-ев, К. О-в). С возражением по этому поводу мне пришлось выступить в заметке «Необходима осторожность» (Вопр. лит., 1971, № 3).

В статье под характерным названием «Минутное и вечное» он писал: «...Кинематограф, отразив одну жизнь, жизнь прошлого года, веселую, фарсовую жизнь бульваров, покончил со старым, и вот его великолепные меха влили в себя бушующее «сегодня».

Кинематограф дал образец серьезного восприятия текущего момента.

Кинематограф дает план.

Кинематограф — учитель».[1]

Способность кинематографа поспевать за темпами жизни и отражать события глобального масштаба особенно четко выявилась на фоне войны. В статье, специально посвященной этой теме («Война в кинематографе и в остальных искусствах»), Маяковский указывал: «Ведь только кинематограф, сам дитя текущего века, с его техническим прогрессом, — способен передать грандиозную технику текущей войны.

Стоверстые расстояния, быстроту мечущихся снарядов, массы людей — все можете вы увидеть на вершке магического полотна».[2]

Отрицание театра, его художественных возможностей и достижений, было не единственной спорной мыслью в статьях Маяковского. Спорной была также недооценка реалистической живописи (она, как и театр, по словам автора, лишь «выпуклая фотография реальной жизни» — т. 1, с. 284); неверным было утверждение, что «красоты в природе нет. Создавать ее может только художник» и что миссия кинематографа — «множить и раскидывать... в самые глухие и отдаленные части мира» то, что добывает художник (т. 1, с. 283).

При всех этих крайностях статьи Маяковского имели то решающее достоинство, что в них подчеркивалась способность кинематографа воздействовать на художественное сознание зрителя и вызывать эмоциональный эффект. На вопрос: «Может ли кинематограф доставлять эстетическое наслаждение?» — Маяковский твердо отвечал: «Да» (т. 1, с. 283). Более того: отрицая современный театр и современную живопись, поэт не лишал их будущего, он ждал от них серьезных перемен и мыслил их существование рядом с кинематографом. «И при театре будущего, — писал он, — кинематограф будет так же

---

[1] Кине-журнал, 1914, № 21-22, с. 56.
[2] Там же, 1915, № 3-4, с. 74.

полезен при перемене взгляда на обстановку и декорацию, не конкурируя с ним как с искусством, занятым явлениями совершенно другого порядка» (т. 1, с. 285). Наконец, само по себе искусство кино Маяковский мыслил как искусство синтетическое. В статье «Война — доктор для больных предрассудками» он утверждал: «Кинемо объединил сейчас и живопись, и театр, газета же — единственная литература. Газета и кинемо, кинемо и газета — вот сейчас единственные искусства».[1]

Слова «единственная», «единственные», которые режут слух современному читателю, должны быть отнесены за счет обычной для автора максималистской фразеологии.

2. РОДСТВО ДВУХ ИСКУССТВ

Маяковский в те годы размышлял не только о судьбах кинематографа, но и об особенностях его поэтики, его художественного языка. Чутьем будущего мастера, одного из корифеев новой поэзии, он ощущал глубокую, органическую, не видимую простым глазом связь между искусством поэтического слова и искусством кино.

Раньше многих других Маяковский увидел специфику кино не в натуральном воспроизведении жизненных явлений, а в особой концентрации зрительного образа, способного передать внутреннее сцепление фактов, затаенный в них жизненный смысл. В этой своей функции зрительный образ был сродни образу поэтическому, призванному не столько описывать, сколько впечатлять. Деталь как явление целого в частном, возможность временны́х и пространственных сокращений, быстрых перебросок действия, концентрация мысли в образе, крупный план как выделение главного, монтаж как способ ассоциативного повествования, наконец метафора как выражение сложной мысли в материальном обличье — все это в равной степени присуще искусству экрана и искусству стиха. Недаром в своей статье «Жизненные парадоксы и кинематограф» Маяковский подчеркивал, что, «если «старые» искали отражения своей жизни в своем искусстве — в романе, в длинной повести, такой же спокойной и логичной, как вся их жизнь, — то мы, стал-

[1] Кине-журнал, 1915, № 5-6, с. 131.

кивающиеся в нашей жизненной толкучке со столькими случайностями, со столькими неожиданностями, упорно ищем хитроумную комбинацию движения — анекдот». «Вот почему, — продолжал Маяковский, — сейчас очень многие взялись за миниатюры и заменяют долгие описания тусклых картин природы и трехсотстраничные рассуждения о человеческих отношениях метким и звучным афоризмом». [1]

Анекдот, афоризм, метафора, парадокс — какие из искусств стоят ближе всего к этим наиболее концентрированным, наиболее экономичным формам выражения авторской мысли? С одной стороны — поэзия, с другой — кинематограф. Поэзия, в сравнении с другими видами литературы, — это минимум слов. Кинематограф же, по выражению Маяковского, «лишен слова и благодаря этому избавился от дешевой риторики. Он всегда обязан давать движение и занимательную фабулу, а поэтому, отвечая насущной потребности масс в парадоксальной жизни улиц, он необходимо нужен и исключительно интересен теперь». [2]

О близости кинематографа к поэзии Маяковский говорил и в своих публичных речах довоенного времени (периода знаменитого «турне футуристов» по России). В одной из провинциальных газет приведены следующие слова поэта: «...Изменился ритм жизни. Все стало молниеносно, быстротечно, как на ленте кинематографа. Плавные, спокойные, неспешные ритмы старой поэзии не соответствуют психике современного горожанина». [3]

Это родство двух искусств было признано впоследствии крупнейшими теоретиками и практиками кино. «...Совершеннейшим воплощением кино, — писал Леон Муссинак, — явится кинематографическая поэма», она «будет способна охватить все формы выразительности». «Язык кино — это, в общем, язык поэзии», — утверждал Жан Тедеско. [4] Один из деятелей французского «авангарда» (модернистского течения в кинематографе двадцатых годов), Андре Моруа писал, что «можно создать чистое кино, которое будет состоять из изображений, следующих в известном ритме, без всякой интриги...» Пояс-

---

[1] Кине-журнал, 1914, № 10, с. 47.

[2] Там же, с. 48.

[3] Труд. газ., Николаев, 1914, 28 янв.

[4] Цит. по кн.: Добин Е. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. М., 1961, с. 20.

няя позицию авангардистов, французский кинорежиссер Ренэ Клер указывал, что под «чистым кино» подразумевалась «поэзия экрана».[1]

Любопытную формулу родства двух искусств дали участники коллективного сборника «Поэтика кино» (Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, А. Пиотровский и др.), выпущенного издательством «Кинопечать» в 1927 году. «Если внимательнее прочесть «Поэтику кино», — заявил на одной из дискуссий кинорежиссер Сергей Юткевич, — то товарищам нетрудно убедиться, насколько модной была теория о том, что кинематография ближе всего к поэзии, в которой кадры скандируются и рифмуются, как стихотворные строчки в поэтическом произведении».[2] А вот признание другого мастера советского кино, Александра Довженко: «Огромность событий вынуждала меня сжимать материал под давлением многих атмосфер. Это можно было сделать, прибегая к языку поэтическому, что и является как будто моей творческой особенностью».[3] Свою статью о фильмах этого мастера И. Андроников так и назвал: «Поэзия Довженко».[4]

Маяковский в высказываниях ранних лет едва лишь коснулся этой проблемы, но истинное доказательство того, насколько поэзия близка к киноискусству, он дал своим поэтическим творчеством, а затем и непосредственной работой в кино.

Если присмотреться к стихотворениям и поэмам, созданным Маяковским в дореволюционные годы, нетрудно увидеть в них те элементы зрелищности, наглядности, метафоризма и те приемы монтажа, которые сближают поэзию с кино.

В предыдущей статье мы уже говорили о специфике фельетонных образов раннего Маяковского. Здесь можно лишь добавить, что динамизм этих образов, способы их поэтического раскрытия, красочность и наглядность, быстрая смена рисуемых автором эпизодов (или, говоря кинематографическим языком, кадров) делает почти каждый фельетон Маяковского своеобразным киносценарием. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить

---

[1] Цит. по кн.: Д о б и н Е. Поэтика киноискусства, с. 22, 20.

[2] Ю т к е в и ч С. Вступительное слово к дискуссии. — Пролетарское кино, 1932, № 1, с. 7.

[3] Д о в ж е н к о А. Автобиография. — Искусство кино, 1958, № 5, с. 130.

[4] Там же, с. 133—139.

хотя бы процитированный в предыдущей статье «Гимн судье» с его плывущими по морю каторжанами, красочным перуанским раем и забившимися под своды законов унылыми судьями, от которых линяют даже павлиньи хвосты...

Настоящая кинематографическая панорама развертывается перед нами при чтении поэм Маяковского. Минуем лирический пролог к «Облаку в штанах» — всего лишь тринадцать строк — и сразу:

Вы думаете, это бредит малярия?
Это было,
было в Одессе.

«Приду в четыре», — сказала Мария.
Восемь.
Девять.
Десять.

Зарождается драма любви. Но развивается она не путем плавного рассказа, а путем лихорадочной передачи жестов, мыслей и слов, с целым каскадом фантасмагорических видений, выражающих переживания героя-поэта. Тут и образ раздираемой чувствами глыбы-громадины с сердцем — «холодной железкою», жаждущим тепла любви; тут и дикая пляска развинченных нервов («Нервы — большие, маленькие, многие! — скачут бешеные, и уже у нервов подкашиваются ноги!») и «пожар сердца», развертываемый в грандиозную картину-метафору:

Люди нюхают —
запахло жареным!
Нагнали каких-то.
Блестящие!
В касках!
Нельзя сапожища!
Скажите пожарным:
на сердце горящее лезут в ласках.

Я сам.
Глаза наслезнённые бочками выкачу.
Дайте о ребра опереться.
Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу!
Рухнули.
Не выскочишь из сердца!

На лице обгорающем
из трещины губ
обугленный поцелуишко броситься вырос.

Мама!
Петь не могу.
У церковки сердца занимается клирос!

Обгорелые фигурки слов и чисел —
из черепа,
как дети из горящего здания.
Так страх
схватиться за небо
высил
горящие руки «Лузитании».

Так материализуются образы, выражающие терзания человеческой души — живая пластика, словно созданная для динамического зрелища, для феерии, для кино. И это — в одной лишь первой главе поэмы, где действуют всего два персонажа — Он и Она. Что же говорить об остальных главах, где — «Голгофы аудиторий», и распинаемый толпою поэт-пророк, который прозревает грядущее, и душа его, «окровавленная, как знамя», и «небо красное, как марсельеза», и, наконец, взрыв народного восстания:

Выньте, гулящие, руки из брюк —
берите камень, нож или бомбу,
а если у которого нету рук —
пришел чтоб и бился лбом бы!
. . . .
Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,
как у каждого порядочного праздника —
выше вздымайте, фонарные столбы,
окровавленные туши лабазников.

А в последней главе — заоблачный мир с «кудластым» богом, который оказался «крохотным божиком», с «крыластыми прохвостами», нудным архангелом, скучнейшим раем — и сокрушение всего этого дутого царства шагающим по вселенной поэтом. Какому из искусств, кроме кинематографа, доступно пластическое воспроизведение подобных картин?

Если же перейти к поэме «Война и мир», мы увидим в ней динамическую картину грандиозного зрелища: весь мир превратился в Колизей, «и волны всех морей по нем изостлались бархатом», трибунами служат скалы, на которых — «скелет за скелетом — выжглись и обнеслись перилами поднебесья соборов» (намек на разрушение Реймского собора артиллерией немцев); а зрителями являются «гости в страшном наряде. Мрачно поигры-

вают на шеях длинных ожерелья ядер». Само же содержание зрелища — катастрофа глобальных масштабов:

И когда
на арену
войны
вышли
парадными парами,
в версты шарахнув театром удвоенный
грохот и гром миллиардных армий, —
шар земной
полюсы стиснул
и в ожидании замер.
Седоволосые океаны
вышли из берегов,
впились в арену мутными глазами.
Пылающими сходнями
спустилось солнце —
суровый
вечный арбитр.
Выгорая от любопытства,
звезд глаза повылезли из орбит.

Война, однако, должна быть осмыслена не только как мировой катаклизм, но и как бедствие для людей, как мясорубка, в которой гибнут и получают увечья жители нашей планеты. Чтобы выразить эту мысль, поэт переходит от «панорамы» (как назвали бы кинематографисты описанную выше картину) к приему, который на языке кино называется «параллельным монтажом». Кадры «дьявольского зарева», «зажженной Европы», сплюснутого шара земли перемежаются реальными эпизодами войны: полевыми атаками, штурмами, канонадами, перебежками по болотам и бесчисленными смертями — от пуль, раскаленных осколков, удушливых газов. В этом «монтаже» запечатлен одновременно и всеобщий характер трагедии, постигшей человечество, и безумие взаимного истребления людей (подчеркиваемое приемами гиперболы, фантасмагории, гротеска), и крик простой человеческой души:

«Война!
Довольно!
Уйми ты их!
Уже на земле голо́».
Метнулись гонимые разбегом убитые,
и еще
минуту
бегут без голов.

К иному, но тоже кинематографическому приему прибегает Маяковский, когда в заключительной, пятой части поэмы рисует гипотетическую картину мира, осудившего войну и вернувшего человечеству счастье мирного существования. Здесь вступает в действие метод «обратной съемки»: все потерянное возвращается, все порушенное встает, все павшее оживает:

И радость,
радость! —
Сквозь дымы
светлые лица я
вижу.
Вот,
приоткрыв помертвевшее око,
первая
приподымается Галиция.
В травы вкуталась ободранным боком.

Кинув ноши пушек,
выпрямились горбатые,
кровавленными сединами в небо канув,
Альпы,
Балканы,
Кавказ,
Карпаты.

Вслед за этим «встают из могильных курганов, мясом обрастают хороненные кости», возвращаются к искалеченным телам ноги и головы, с днищ океанов и морей поднимаются утопшие, к семьям своим спешат убиенные. «Обратная съемка» завершается кратким феерическим кадром («семь тысяч цветов засияло из тысячи разных радуг»), за которым следует апофеоз: «каждая страна пришла к человеку со своими дарами», и на земле торжествует братство народов.

В двадцатые годы возникло и до сих пор фигурирует у нас понятие «поэтический кинематограф». Вернее всего будет сказать, опираясь на пример Маяковского, что феномен «поэтического кинематографа» родился в поэзии (напомним вдобавок стихотворение В. Брюсова, рисующее панораму событий эпохи; автор назвал его — «Мировой кинематограф»); потом уже он проявил себя в искусстве кино.

3. ПЕРВЫЕ ФИЛЬМЫ ПОЭТА

Октябрьская революция коренным образом изменила судьбы русской культуры. Позднее всего изменения эти коснулись кинематографа: на первых порах кинопро-

мышленность оставалась в частных руках, а в прокате долго еще находился старый фонд истрепанных кинолент. Правда, на рубеже революции появились две значительные по своему художественному уровню работы русских кинематографистов — «Пиковая дама» и «Отец Сергий» (с И. Мозжухиным в главных ролях, режиссер Я. Протазанов), а после Октября эту линию продолжили две другие экранизации русской классики — «Сорока-воровка» и «Поликушка» (в «Поликушке» снимались И. Москвин и В. Пашенная; обе картины ставил режиссер Московского художественного театра А. Санин). Но основную массу кинопроката составляли фильмы типа «Перстень зла», «Мятежное море страсти», «Позабудь про камин — в нем погасли огни». Участие в последнем из них таких мастеров экрана, как В. Холодная и В. Максимов, не могло компенсировать банальности содержания и рутинности постановки.

Маяковского беспокоило неблагополучие в области киноискусства, и он неоднократно высказывался об этом публично. В мае 1918 года он выступал на конференции кинодеятелей в Московском кинокомитете, в декабре того же года — на заседаниях коллегии отдела изобразительных искусств Наркомпроса (дважды). «Всем известно, — говорил он, — что ставятся вещи совершенно непозволительные, которые никак нельзя было бы выпускать. Сторона художественная в кинематографе стоит отвратительно». Поэт ополчился против проникшей туда «ужасающей пошлости» и требовал от Наркомпроса «вмешаться в работу кинематографа» (т. 12, с. 227).

Пока дебатировались эти вопросы (в частности, вопрос о национализации кинодела), Маяковский решил сам войти в сферу кинопроизводства, внести в него новую, живую струю. «Он много говорил о кинематографе, — рассказывает один из старейших работников кино Л. А. Гринкруг, — о своем желании осуществить наконец то, о чем он и раньше постоянно думал... По свойственной ему жадности к работе, заинтересованности и желанию во что бы то ни стало сделать все по-новому он, никому не доверяя, все хочет делать сам — писать сценарий, быть режиссером, играть главную роль, делать рекламные плакаты и т. д. и т. д.» [1]

[1] Гринкруг Л. А. «Не для денег родившийся». — В кн.: В. Маяковский в воспоминаниях современников, с. 178.

Дебютом Маяковского в кино был фильм «Барышня и хулиган», снятый в 1918 году в павильоне частной фирмы «Нептун» (Москва) режиссером-оператором Е. О. Славинским по сценарию Маяковского и с его участием в качестве исполнителя главной роли.

Героем фильма был слушатель вечерней (рабочей) школы — хулиган, полюбивший молодую учительницу. Любовь переродила его, и он поплатился за свое чистое чувство смертельной раной, полученной от прежних дружков. В основу сценария легла повесть итальянского писателя-демократа Эдмондо д'Амичиса «Учительница рабочих». Но это не была обычная для кинематографа того времени иллюстрация литературного текста. Маяковский внес в него ряд существенных изменений: он перебросил действие в Россию, дополнил сюжет новым эпизодом, рассчитанным на специфические возможности кино (охмелевший хулиган сидит в трактире, и перед его взором учительница встает видением, проходящим через толпу); исполнением роли он стремился углубить характеристику главного героя.

Его актерская работа была свободна от нарочитых условностей, от чрезмерной жестикуляции, принятой в немом кино. По свидетельству Славинского, поэт «держался перед камерой совершенно свободно. Он вживался в создаваемый им образ и воспроизводил его без всякой актерской натуги».[1] Сам Маяковский в период съемок в письме к Л. Брик признавался: «Кинематографщики говорят, что я для них небывалый артист. Соблазняют речами, славой и деньгами».[2]

На долю «Барышни и хулигана» выпал зрительский успех. В заметке Вен. Вишневского «Маяковский-кинематографист» можно прочесть, что фильм этот «в свое время расценивался как «очень революционная лента», широко демонстрировался в период военного коммунизма и был включен в программу массовых киносеансов, организованных первого мая 1919 года в Москве и Петрограде».[3]

Еще более оригинальной была трактовка романа Джека Лондона «Мартин Иден» в фильме «Не для денег

---

[1] Цит. по кн.: Поляновский М. Маяковский-киноактер. М., 1940, с. 55.

[2] Цит. по кн.: Маяковский В. В. Кино. Сценарии, статьи, письма, речи, стихи. М., 1940, с. 9.

[3] Кино, 1935, 17 апр.

родившийся», поставленном в том же году, на той же студии режиссером Н. Туркиным по сценарию Маяковского, с его участием в роли главного персонажа. Из романа была, по существу, извлечена лишь основная фабульная нить: возвышение героя в сложных перипетиях личной и социальной судьбы. Все остальное являлось продуктом творчества сценариста.

Мартин Иден превратился здесь в Ивана Нова, действие переместилось в Россию. Иван Нов — рабочий-бедняк, влюбляется в прекрасную девушку, брата которой он спас от бандитов. Она отвечает на его любовь, и он решает переменить свою жизнь, начать учиться. В ходе учения пробуждаются его природные способности — он становится поэтом и завоевывает признание. Друзья-футуристы объявляют его своим лидером, в честь его пишут на стенах стихи и читают поэмы о пришествии революции и свободы. Сам он аршинными буквами выводит на стене слова из стихотворения «Наш марш»: «Сердце — наш барабан». Слова эти, внешность поэта, а также его окружение (в эпизоде с футуристами снимались кроме него В. Каменский, Д. Бурлюк и др.) идентифицируют имя Ивана Нова с именем Маяковского.

Дальше сюжет развивается по «Мартину Идену», но в несколько ином русле. Сценарист дал свое толкование, вернее — свое разрешение драматической коллизии, положенной в основу романа. У Джека Лондона человек из «низов», наделенный жизнедеятельностью и талантом, поднявшись к социальным верхам, убеждается в продажности буржуазной системы; он страдает от сознания никчемности дальнейшего существования и в пароксизме отчаянья кончает с собой. В аннотации к фильму, написанной, по-видимому, самим Маяковским, сказано: «К сожалению, огромный и сильный Иден испорчен плаксивым концом. В своем киноромане «Не для денег родившийся» Маяковский дает Ивана Нова, это тот же Иден, только сумевший не быть сломленным под тяжестью хлынувшего золота» (т. 12, с. 450).

Что же происходит с Иваном Новом? Он достигает невиданного успеха, богатеет, добивается славы, к нему возвращается любимая девушка. Но ни фурор, ни деньги не опустошили его духовно, не сломили его. Он «обливает свою богатую квартиру керосином, поджигает и, переодевшись в простую блузу рабочего, твердой, уве-

ренной поступью уходит в дальнюю дорогу будущего».[1] Выйдя из рабочей среды, обогатившись знаниями, овладев вершинами творчества, доказав свое право на счастье, он возвращается к рабочим. Как видим, о прямой экранизации романа здесь не может быть и речи. Выстроен, по сути дела, новый сюжет. В него вложена новая мысль.

К сожалению, режиссерская трактовка, отличавшаяся рутинностью, эпигонством, не соответствовала новаторскому замыслу сценариста. По словам кинорежиссера В. Касьянова, работавшего в том же ателье, где снимался фильм «Не для денег родившийся», Маяковский в ходе съемок проявил себя неистощимым импровизатором. Он старался улучшить экспозицию кадров, избежать постановочных шаблонов, которых придерживался режиссер. Это создавало на съемочной площадке конфликтные ситуации, из которых поэт, к сожалению, редко выходил победителем. Он носился по студии с кистью, красками, молотком, переделывал декорации, менял реквизит, стремился как можно эффектнее использовать съемочное пространство, но изменить режиссерскую трактовку, естественно, не смог. По оценкам современников, фильм получился не очень удачным; впечатление от него в какой-то мере скрашивалось лишь оригинальным сюжетным решением и исполнением главной роли.

«Владимир Владимирович, — сообщает присутствовавшая на первом просмотре артистка Художественного театра А. В. Ребикова (она исполняла роль учительницы в предыдущем фильме Маяковского), — играл свою роль с присущим ему широким жестом поэта-оратора, со своим умением экономить движения и давать акцент на известном кадре. Благодаря своей разносторонней одаренности Маяковский сумел легко разрешить задачу (часто сложную и для настоящего актера) построения сценического образа. Если фильм в целом имел значительные недостатки, то Маяковский-Иден в основном был

---

[1] Ни сценарий, ни фильм не сохранились. Замысел поэта восстанавливается по его аннотациям к фильму, а содержание — по записям, сделанным участниками съемок: Л. А. Гринкругом, исполнявшим одну из ролей (см. т. 11, с. 481; см. также его статью «Не для денег родившийся» в сб. В. Маяковский в воспоминаниях современников), и В. Каменским. Здесь нами процитирована запись В. Каменского, опубликованная после его смерти в «Лит. газете», 1974, 3 апреля. Она предназначалась для второго издания его книги «Жизнь с Маяковским» (первое издание вышло в 1940 году).

безукоризнен; это был образ реальный, трагический, запоминающийся надолго».[1]

Приведенная оценка подтверждается отчетом в кинохронике о премьере, появившимся в печати: «В ателье «Нептун» была продемонстрирована картина с участием писателя-футуриста В. Маяковского, который произвел очень хорошее впечатление и обещает быть хорошим характерным киноактером. Остальные исполнители слабы».[2]

Наибольшее внимание из киноработ Маяковского, сделанных в 1918 году, привлекает картина «Закованная фильмой», поставленная по его сценарию и с его участием в роли художника; женские роли были поручены Л. Брик, А. Ребиковой и М. Кибальчич. В отличие от предыдущих работ, «Закованная фильмой» делалась по оригинальному киносценарию. Не связанный литературным первоисточником, Маяковский смог здесь в полной мере развернуть сюжетные положения, рассчитанные на те именно изобразительные средства, которыми располагает искусство кино. Весь фильм проходит под знаком сплетения реального, бытового с условным, вымышленным, фантастичным, приобретающим, благодаря возможностям кино, пластическую, наглядную форму. Совмещение этих двух планов в едином сюжете углубляет его содержание, ибо в строй вступает метафорический ряд с его многозначным, обобщающим смыслом.

Скучающий художник подсаживается на бульваре к женщине; она вдруг становится прозрачной, и сквозь сердце у нее просвечивают шляпа, ожерелье, булавки. Дома он вглядывается в сердце жены — там кухонная утварь, а, встречая друга, видит в его сердце бутылку вина и карты. Заскорузлый, бездуховный мир печалит художника, но вот на экране кино его взору предстает балерина в окружении знаменитых киногероев. Завороженный, он после сеанса остается один в темном зале, экран вспыхивает, и балерина сходит к нему в зал. Он выводит ее на улицу — там пасмурно, сыро, она морщится, отступает назад и исчезает. Дома она снова является ему, но уже не с экрана, а с киноплаката, случайно подобранного на улице прислугой. В этот момент артистка исчезает со всех городских реклам и даже из самого

---

[1] Свидетельство В. Касьянова и воспоминания А. Ребиковой цит. по кн.: Поляновский М. Маяковский-киноактер, с. 35, 39.

[2] Рампа и жизнь, 1918, № 23, с. 14.

фильма, вызывая тревогу у предпринимателя («человека с бородкой»), которому фильм приносил большие доходы. Художник пытается развлечь балерину в своем загородном доме, но она уже скучает по экрану, тянется ко всему белому — скатерти, печному кафелю и т. п. Художник отправляется в кинотеатр, чтобы достать ей настоящий экран. Пользуясь его отсутствием, «человек с бородкой» в сопровождении киногероев (ее партнеров по фильму) приходит к балерине, опутывает ее кинолентой, и она возвращается на экран. Обнаружив потерю, художник бросается на поиски страны, где живут киногерои и где он надеется встретить свою балерину. Он не знает, что она «закована фильмой», что все они во власти «человека с бородкой».

Итак, миру мещанства противопоставлен романтический мир киногероев, но последний оказывается зажатым в кулак владельцами золота, рыцарями наживы. Таков социальный смысл фантастических превращений и метафорических обозначений, которыми изобилует этот фильм. В нем отражены драматические противоречия искусства в условиях буржуазного общества.

Маяковский не считал эту тему исчерпанной, да и фильм, поставленный тем же режиссером, что и предыдущий, в такой же конфликтной обстановке и на той же студии с ее примитивными средствами, не удовлетворял поэта совершенно. Потому он вернулся к теме спустя несколько лет, написав сценарий «Сердце кино», сохранив в нем основные мотивы, но значительно углубив социальное содержание и обогатив киноязык.

«Человека с бородкой» здесь сменил концессионер Джонс, директор голливудской ассоциации кинофабрик. Вместо художника выступил более массовидный герой — маляр, вместо балерины — красавица. Подробнее разработаны эпизоды таинственных превращений, в число киноприемов включен «стоп-кадр» («Застыли на остановленном кадре преследователи»), с экрана вслед за красавицей сходят остальные киногерои (все они — звезды Голливуда), концессионер организует с их помощью погоню за красавицей, и погоня эта развертывается по всем правилам приключенческого боевика:

«Герои, бежа, катя и скача, несутся следом за автомобилем.

Необычайная суета на тихих улицах. Впереди автомобиль концессионера, за ним игрушечный авто Китона,

за Китоном скачет Дуглас, за Дугласом размахивающие лассо ковбои, за ковбоями припрыжка ежесекундно оглядывающихся злодеев и сыщиков. Погоню замыкает Чаплин, взлезший на ходули и держащий тросточку в зубах.

Погоня останавливается у подъезда маляра.

Погоня вбегает по лестницам».

Концессионер врывается к актрисе с воплем: «Вернись в кино, ты нас разоряешь». Красавица сопротивляется. Он подступает к ней вплотную и угрожающе достает из кармана киноленту. «Ты не хочешь, — кричит он, — идти добром, так мы вернем тебя силой всех привычек нашего общества, железной силой неписаного закона нашего долларного вкуса». Концессионер опутывает ее лентой, и красавица растворяется в ней. Та же участь постигает остальных киногероев.

На этом, однако, не заканчивается фильм. В прежнем варианте художник отправлялся на поиски фантастической киностраны. Здесь происходит иное: маляр, очнувшись, разжигает трубку, брошенная им спичка падает на защемленный хвост киноленты, лента вспыхивает, бенгальским огнем бежит вспышка сперва по лестнице, потом по улице, добираясь до конторы концессионера. Начинается огненная феерия, в которой гибнет рассадник «долларного» искусства.

Метафоры, символы, видения, превращения, плакатная заостренность сюжета и мысли, «значная» эквивалентность чуть ли не каждого кадра — все это целая художественная система. Та именно, которая получила у нас наименование «поэтического кинематографа». Зачатки его были в сценарии «Закованная фильмой».[1] В классическом советском кинематографе эту систему разработали и утвердили С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, Г. Козинцев и Л. Трауберг. «Однако не следует забывать, — читаем мы в «Истории советского кино», — что сами эти открытия были предварены и поэтическим творчеством Маяковского... Что же касается «Закованной фильмой», то это был серьезный опыт в познании языка кино».[2]

[1] Метафорический характер киноязыка Маяковского запечатлен также в сделанных им рекламных плакатах к картинам «Не для денег родившийся» и «Закованная фильмой» (воспроизведены в кн.: Маяковский В. В. Кино. Между с. 264 и 265).

[2] История сов. кино в 4-х т. М., 1969, т. 1, с. 108.

4. «МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ»

Осенью 1922 года в четвертом номере журнала «Кинофот» появилась небольшая — в двадцать строк — заметка Маяковского «Кино и кино». В самой сжатой форме поэт изложил свое понимание задач советского кинематографа.

Заметка Маяковского вторглась в самую гущу творческих споров о путях развития киноискусства. После национализации кинопромышленности, осуществленной в 1919 году, развитие кинодела стало предметом государственной заботы. Начали появляться фильмы на современные темы, фильмы широкого общественного содержания: «Серп и молот (В трудные дни)» режиссера В. Гардина, с В. Пудовкиным в одной из ролей, «Скорбь бесконечная» режиссера А. Пантелеева — о голоде в Поволжье. Наряду с первыми, робкими попытками создания современного детектива («Борьба за ультиматум», «Банда батьки Кныша»), с поверхностными историческими мелодрамами («Камергер его величества») был создан серьезный антирелигиозный фильм на историческом материале («Чудотворец» А. Пантелеева), готовились режиссером Я. Протазановым съемки «Аэлиты» по роману А. Толстого. Явно доживал свой век частновладельческий кинематограф, возвестивший о своем конце эпигонской сентиментально-романсовой кинодрамой «Молчи, грусть, молчи. . .».

Сложность положения заключалась в том, что даже заметные явления в кинематографе начала двадцатых годов не поднимались над уровнем описательского, сюжетно-иллюстративного кинематографа прошлых лет с его традиционной привязанностью к театральным приемам. Эпоха революционных перемен требовала новых средств выразительности в самом прогрессивном, молодом, еще не раскрывшем свои подлинные возможности искусстве. Активные поиски новых форм и создали острую дискуссионную атмосферу среди работников кино и всех заинтересованных в нем лиц.

Предложения Маяковского звучали решительно и категорично, как полемические формулы, как теоретические постулаты:

«Для вас кино — зрелище.

Для меня — почти миросозерцание.

Кино — проводник движения.

Кино — новатор литератур.
Кино — разрушитель эстетики.
Кино — бесстрашность.
Кино — спортсмен.
Кино — рассеиватель идей» (т. 12, с. 29).

Маяковский призывал к новаторскому, идейному киноискусству, которое отразило бы наше передовое мировоззрение, запечатлело бы новые темпы жизни, служило бы стимулом для обновления других видов искусства (прежде всего литературы), стало бы разрушителем устаревшей эстетики. Ему претила развлекательно-примитивная «зрелищность», он отвергал мещанскую назидательность, предлагал «выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль». «Без этого, — предупреждал он, — мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных» (т. 12, с. 29).

Среди будущих классиков советского кино в ту пору зарождались новые, дерзкие художественные идеи, призванные решительно обновить язык киноискусства. Маяковский энергично поддержал эти идеи, тем более что они совпадали с бродившей уже в его творческом сознании концепцией «поэтического кинематографа».

Пропаганде новых идей Маяковский предоставил страницы основанного и руководимого им журнала «Леф».

В мартовском номере этого журнала за 1923 год появилась программная статья С. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов». Написанная по поводу осуществленной режиссером в театре Пролеткульта постановки «Мудреца» (пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в вольной переработке С. Третьякова), статья эта имела для него, для Маяковского и для их единомышленников общеэстетическое значение и послужила исходным рубежом для всей последующей практики Эйзенштейна в области кино.

Автор статьи считал необходимым добиваться максимальной действенности искусства «под общим знаком революционного содержания». Зрелище, по его словам, должно представлять собой «воздействующее построение», рассчитанное на «восприятие идейной стороны демонстрируемого». В основе этого построения должен лежать «монтаж аттракционов», т. е. заранее продуманное художником соединение таких зрелищных элементов, которые давали бы максимум художественной экспрессии

при минимуме изобразительных средств; они должны быть свободны от примитивной сюжетности, ненужной детализации, дешевого психологизма, но каждый из них призван воплотить зерно идеи в обостренно-выразительной, пусть даже иносказательной (гротесковой, аллегорической, метафорической, гиперболической) форме.

Спустя несколько лет Маяковский сформулирует основной принцип своей работы в кино; «тип моих сценариев.., — заявит он в письме, адресованном Всеукраинскому фотокиноуправлению (ВУФКУ), — монтаж кадров, а не фабульное развитие» (т. 13, с. 97). Но и сразу после появления первого эйзенштейновского «монтажа аттракционов» поэт горячо приветствовал его. Маяковскому не понравилась лишь «обработка» текста Островского, сделанная С. Третьяковым, и он пожалел, что сам не взялся за нее. «Так или иначе, — сообщает в своих воспоминаниях Эйзенштейн, — но премьеру «Мудреца» и мою первую премьеру первым поздравляет бутылкой шампанского именно Маяковский».[1] Естественно, что и статья «Монтаж аттракционов» была без малейших изменений и без всяких задержек напечатана в «Лефе».

Наиболее могущественной демонстрацией художественной системы Эйзенштейна явился фильм «Броненосец „Потемкин“», выпущенный в 1925 году. Начиная с пролога — гигантской волны, символизирующей волну революции, — продолжая эпизодами матросского бунта, переданного совокупностью наиболее экспрессивных деталей, — через зловещую статику эпизода подготовки к расстрелу (группа матросов-«крамольников», застывшая в неподвижности под саваном-брезентом) — к взрыву восстания, снятого в острых ритмах, неожиданных ракурсах; затем от протяженной, со множеством монтажных перебивок, картины сближения с эскадрой, от впечатляющей, незабываемой панорамы одесской лестницы (все в ней — на ошеломляющих по своей выразительности трагических деталях) к апофеозу братания матросов эскадры с командой восставшего корабля, — таково построение этого фильма. При всей документальности материальной основы, в нем значительно меньше информативного содержания, чем поэтической выразительности, романтической символики, эмоционального напряжения. Это и есть «монтажный», образный, поэтический кинематограф.

---

[1] Эйзенштейн С. Заметки о В. В. Маяковском. — Искусство кино, 1958, № 1, с. 75.

Маяковский приветствовал его безоговорочно и с восторгом. По словам современника, поэт «с энтузиазмом относился к картине С. М. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», не раз ее смотрел и везде, где заходила речь о ней, подпирал эту картину всей силой своего авторитета, что было на первых порах совсем не лишне». [1]

Действительно, стоит проследить за документами публичных выступлений поэта, относящихся к 1926—1927 годам (афиши, газетная хроника, собственноручные записи поэта), как мы найдем в них десятки упоминаний знаменитого фильма. О нем Маяковский говорил в лекции «Нью-Йорк и Париж», читанной несколько раз в начале 1926 года (специальный тезис «Броненосец Потемкин» обозначен в афише), затем в докладах «Мое открытие Америки» и «Как писать стихи» — во многих городах в том же году (в афише — тезис: «Борис Пастернак и Броненосец Потемкин»), потом в докладе «Стихи и задачи поэта», произнесенном 12 декабря 1927 года в аудитории Закавказского коммунистического университета (в записи к докладу, сделанной Маяковским, строка: «Революционная ⟨тема⟩. Броненосец Потемкин и Шмидт лейтенант», т. е. фильм Эйзенштейна и поэма Б. Пастернака — см. т. 13, с. 185). Страстно отстаивал этот фильм Маяковский на диспуте о Совкино 15 октября 1927 года, споря с чиновниками от кинематографа, не сумевшими с самого начала его оценить, и доказывая, что «Броненосец Потемкин» — выдающееся явление революционного искусства, а Эйзенштейн — «наша кинематографическая гордость» (т. 12, с. 355).

Более сдержанно отнесся Маяковский к фильму Эйзенштейна «Октябрь» (1927) — отчасти из-за перенасыщенности картины метафорическими иносказаниями (по другому поводу поэт как-то заметил: «Даже в литературном произведении такая длительная возня с метафорой не убеждает» — т. 13, с. 97), а более всего из-за неудачного выбора исполнителя на роль В. И. Ленина: в этом образе снимался В. Никандров — человек, не имевший никакого отношения к искусству, но обладавший внешним сходством с Владимиром Ильичем. В заметке «О кино», опубликованной 7 ноября 1927 года, Маяковский писал, что ему было неприятно видеть, как «чело-

---

[1] Незнамов П. Там, где жил Маяковский. — Новый мир, 1963, № 7, с. 239.

век принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения — и за всей этой внешностью чувствуется полная пустота, полное отсутствие мысли. Совершенно правильно сказал один товарищ, что Никандров похож не на Ленина, а на все статуи с него» (т. 12, с. 147).

Зато следующую работу режиссера — «Старое и новое» (1929) Маяковский воспринял как одно из выдающихся достижений нашего кино. Эйзенштейн, путешествовавший тогда по Мексике, отметил это следующими словами: «Штраух пишет, что В. В. смотрел мой деревенский фильм «Старое и новое»... Смотрел с громадным увлечением и считает его лучшим из виденных им фильмов. Собирался даже слать за океан телеграмму».[1]

Поборником монтажного кинематографа, наряду с Эйзенштейном, был Л. Кулешов. Своими публичными выступлениями, а особенно фильмами («Проект инженера Прайта», «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти») он доказывал и доказал, что соединение кадров по ассоциативному признаку может дать такой зрелищный эффект, какого отдельный кадр или же кадры, взятые в обычной сюжетной последовательности, дать не могут. «От ранних монтажных открытий Кулешова потянулась нить к осознанию кино как искусства движения, ритма, меняющейся дистанции между художником и объектом изображения, т. е. специфических свойств киноискусства».[2]

Маяковский внимательно следил за работой Кулешова и считал его «одним из наших лучших режиссеров и знатоком техники кино» (т. 12, с. 131). Поэт познакомил его с текстом своего киносценария «Как поживаете?», которому придавал принципиальное значение, считая, что его реализация потребует современных форм киностилистики. «Сценарий этот принципиален, — писал он в статье «Караул!» (1927) и пояснял, что поставил перед собой ряд вопросов, касающихся новейших приемов зрелищного искусства, и что «сценарий «Как поживаете?» должен был быть ответом на эти вопросы языком кино» (т. 12, с. 130, 131). Кулешов прочел, одобрил сценарий и согласился быть режиссером фильма; но сценарий не был по-

[1] Эйзенштейн С. Заметки о В. В. Маяковском. — Искусство кино, 1958, № 1, с. 75. Маяковский смотрел фильм 7 октября 1929 года. Под этой датой есть запись в дневнике Л. Ю. Брик: «Ему так понравилось, что он хотел даже Эйзенштейну телеграмму слать».

[2] История сов. кино, т. 1, с. 140.

нят работниками Совкино, и его в производство не запустили. Так и не состоялась совместная работа Маяковского с кинорежиссером, творческие идеи которого он разделял и ценил.

5. «ЖИЗНЬ ВРАСПЛОХ»

Идеи образного, поэтического, монтажного кино проникли не только в игровой кинематограф, но и в документальный. Их проводниками явились Дзига Вертов и Эсфирь Шуб. У Маяковского они, так же как и мастера художественного кино, нашли сочувствие и поддержку.

В том же номере «Лефа», где был напечатан «Монтаж аттракционов» Эйзенштейна, появилась программная статья одного из пионеров советской кинохроники и кинопублицистики, создателя «Кинонедели» и «Киноправды» (периодически выходящих короткометражных кинолент), теоретика «киноглаза» и лидера группы «киноков» (операторов-документалистов) Дзиги Вертова. Статья его называлась «Киноки. Переворот».

В ней содержались характерные для неугомонного новатора максималистские утверждения. Дзига Вертов, декларируя свой «переворот», отрицал целый ряд устоявшихся жанров киноискусства — психологическую драму, детектив, динороман (экранизацию литературы). Отрицал он актерский кинематограф вообще. Но делалось все это во имя вторжения кинокамеры в жизнь, во имя принципа «киноглаза», способного увидеть то, что недоступно обычному зрению.

«. . .Я — киноглаз, — объявил Дзига Вертов. — Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и отдаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезаю на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами. . . Я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их ни зафиксировал».

Съемка на ходу, отражение «жизни врасплох» — лишь один элемент предлагаемой автором системы. Второй ее важнейший элемент — монтаж. «Необыкновенная гибкость монтажного построения, — писал Дзига Вертов, —

позволяет ввести в киноэтюд любые политические, экономические и прочие мотивы». Далее: «В путаницу жизни решительно входит... кинок-монтажер, организующий впервые *так* увиденные минуты жизнестроения».[1]

Маяковский, сам будучи киноактером, начавший свою работу в кино с экранизации литературных произведений, писавший сценарии для игрового кино, не отказывавшийся в них ни от приемов драмы, ни от элементов детектива, не мог, конечно, полностью разделить программу «киноков». Но он высоко ставил кинохронику и добивался превращения ее в искусство зрелищной публицистики, в документально-художественное кино. «...Наша хроника, — сетовал он, — случайный набор кадров и событий. Хроника должна быть организована и организовывать сама. ...Без такой хроники нельзя жить» (т. 12, с. 130). «Вопрос организации хроники, — говорил он на диспуте о кино, — это вопрос колоссальной сложности, вопрос художественный, вопрос художника, режиссера, монтажера и т. д. Это тот же вопрос поднятия художественной картины...» (т. 12, с. 357).

Естественно, что поэту импонировал и принцип «киноглаза», выдвинутый Дзигой Вертовым, и в особенности предложенные им приемы монтажа. Жизненность этих принципов лидер «киноков» доказал не только своими многочисленными «киноправдами», но и обширными документально-художественными полотнами «Шестая часть мира», «Человек с киноаппаратом», «Шагай, Совет!» и другими, вошедшими в классический фонд советских кинолент. Это был образно-поэтический кинематограф на документальной основе. Здесь фигурировали и контрастный (или ассоциативный) монтаж, и двойные экспозиции, и образы-метафоры, и движущиеся (или складывающиеся) титры, и своеобразные коллажи. Маяковский кое-что позаимствовал отсюда для своих сценариев «Любовь Шкафолюбова» и «Как поживаете?». А фильмы Дзиги Вертова принимал с неизменным одобрением. По словам немецкого писателя Ф. Вайскопфа, встречавшегося с поэтом в Москве (1926), «Маяковский и Брик восторженно рассказывали о новом фильме «Шестая часть мира» (т. 13, с. 231).

Особенность работы Эсфири Шуб заключалась в том, что она средствами монтажа возвращала к жизни архив-

---

[1] Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966, с. 55, 58.

ную хронику и создавала законченные экранные композиции на документально-историческом материале. Таковы ее картины «Падение династии Романовых», «Великий путь», «Россия Николая II и Лев Толстой». Маяковский в своих выступлениях подчеркивал новаторский характер монтажной работы Э. Шуб. По поводу первой из названных картин он сказал: «Она художественная потому, что в основу кинематографической ленты положен совершенно другой принцип. Монтаж реальных кадров без малейшей досъемки». И далее: «...режиссер Шуб смогла сделать эту картину не благодаря существованию сценария, а только потому, что в основу был положен совершенно новый принцип монтажного характера...» (т. 12, с. 356). В заметке «О кино», выражая свои пожелания кинематографу к десятилетию Октябрьской революции, Маяковский предложил увеличить отпуск средств на документальные съемки. «Это, — писал он, — обеспечит делание таких прекрасных картин, как «Падение династии Романовых», «Великий путь» и т. д.» (т. 12, с. 147).[1]

Внимание поэта приковывали к себе и прогрессивные явления в зарубежном кино. К ним он относил прежде всего работы Бестера Китона и Чарли Чаплина. Первого он видел в фильме «Наше гостеприимство», второго — в «Золотой лихорадке», «Парижанке» и других лентах в нашей стране и за границей (Берлин, Париж, Варшава). В художественном отношении, считал Маяковский, такие произведения превосходят уровень многих советских картин. На вопрос, почему так сложилось, он отвечал: «Потому, что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности». На другой вопрос — «Почему слепит „Парижанка“?» он отвечал: «Потому что, организуя простенькие фактики, она достигает величайшей эмоциональной насыщенности» (т. 12, с. 130, 131).

Маяковский осознавал высокий социальный смысл чаплинского комизма и с презрением писал о буржуазно-мещанской публике за рубежом, которая не улавливает этого смысла, развлекается трюками и не замечает в них издевки над обществом, в котором она живет. Очень хорошо сказано об этом в стихотворении «Киноповетрие»

[1] По предложению Маяковского на обложке журнала «Новый Леф» (1927, № 8-9) был воспроизведен портрет В. И. Ленина, переснятый с кинокадра в фильме «Великий путь» (см. т. 13, с. 108).

(1924), которое в письмах, документах и в названиях отдельных книг Маяковского именовалось — «Чарли Чаплин»:

Кино
    гогочет в мильон шиберóв.
Молчи, Европа,
        дура сквозная!
Мусьи,
    заткните ваше орлó.
Не вы,
    я уверен, —
        не вы,
            — я знаю, —
над вами
    смеется товарищ Шарлó.
Жирноживотые.
        Лобоузкие.
Европейцы,
    на чем у вас пудры пыльца?
Разве
    эти
        чаплинские усики —
не все,
    что у Европы
        осталось от лица?
. . . .
Кино
    заливается щиплемой девкой.
Чарли
    заехал
        какой-то мисс.
Публика, тише!
        Над вами издевка.
Европа —
    оплюйся,
        сядь,
            уймись.

Примерно в том же духе поэт говорил о Чаплине и его «Золотой лихорадке» (подчеркивая запечатленный в ней культ капиталистической наживы) в лекциях «Дирижер трех Америк» и «Мое открытие Америки», читанных во многих городах СССР в 1925—1926 годах (см. т. 13, с. 160, 161). «Мятый человечишко из Лос-Анжелоса», который «через океаны раскатывает ролик» («Киноповетрие»), был для Маяковского символом протеста против буржуазной цивилизации, синонимом новаторских поисков в киноискусстве.

Что же касается массовой продукции буржуазного кинематографа, Маяковский оценивал ее сурово и беспо-

щадно. Ему претил царящий в зарубежном кино спекулятивный, торгашеский дух. Он ненавидел фильмы с «плаксивыми сюжетами», с любованием салонной роскошью, с кричащей пышностью сентенций, с безрассудным трюкачеством, с наигранной романтикой деловой активности и авантюризма. «В кино... — писал он о фильмах польского проката, — всякое американское приключенчество и французская сентиментальность» (т. 8, с. 357). В стихотворении «Notre-Dame» он с иронией отметил наводнившую парижские улицы световую рекламу боевика «Знак Зоро». В фельетонах «Идиллия» и «Маруся отравилась» высмеял увлечение зрителей идущими в наших кинотеатрах приключенческими и салонными драмами с участием Гарри Пиля.[1]

Немало ядовитых стрел пустил поэт и по адресу неудачных лент советского производства. К их числу он относил фильм «Поэт и царь», критикуя его за вульгаризацию образа Пушкина, за неточность исторических деталей (см. т. 12, с. 355), а также «Рейс мистера Ллойда», «Тарас Трясило», «Натэлла». Маяковский выступал против устаревших режиссерских приемов и ползучей киностилистики, которые находил в фильмах В. Гардина, Я. Протазанова, П. Чардынина. «Все картины, вся продукция Совкино, — говорил он, — будут сведены на нет, если мы не будем стараться поднимать художественную культуру нашего кинематографического дела» (т. 12, с. 355).

Лишь на пути творческих исканий, художественных открытий мыслил себе Маяковский развитие советского кинематографа. Важнейшим из этих открытий в двадцатые годы был революционно-героический, образно-поэтический, «монтажный» кинематограф, горячим пропагандистом которого и явился поэт.

На достигнутом уровне, правда, не остановилось и не могло остановиться наше киноискусство. Освоение новых тем и нового материала, возникшего на пороге тридцатых годов, потребность в расширении эпического пространства, в углублении психологического анализа вызвала необходимость в сюжетно-повествовательных формах изображения действительности, а новые технические достижения (изобретение кинозвука) дополнили зрелищные

---

[1] В афишах вечеров Маяковского «Слушай новое!» (1928) стихотворение «Маруся отравилась» так и названо — «Гарри Пили».

средства и метафорическую поэтику поэтикой слова, что внесло в искусство кино громадные перемены.

Победы, одержанные советскими кинематографистами в тридцатые годы — фильмы Ф. Эрмлера и С. Юткевича, И. Хейфица и Н. Зархи, братьев Васильевых, а также новые работы С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Г. Козинцева и других, создавались уже в органическом сплаве достижений «поэтического» и «прозаического» (повествовательного) кино.

6. «ПОРЫВ МЯТЕЖНЫЙ»

Размышляя о Маяковском, пытаясь определить место, которое он занимал в жизни революционного поколения, в развитии советской культуры, С. Эйзенштейн — уже после смерти поэта — писал: «Маяковский как порыв мятежный». «Маяковский как *нарицательное, но* с *большой буквы* для порыва, исканий, революционной пламенности и искренности... Это то, что создает величайших не только в поэзии, но во всех областях искусства, во всех отраслях жизни».

Касаясь вклада Маяковского в советскую кинематографию, Эйзенштейн отметил, что Маяковский «чем-то велик и для кино», но что «зря канонизируют сценарии», что не в сценариях, а «в методе мышления он синематографичен». [1]

О сценариях Маяковского мы уже частично говорили, разбирая фильмы 1918 года. О сценарных работах поэта, относящихся к последним, наиболее зрелым годам его творчества, разговор впереди. Что же касается тезиса Эйзенштейна: «В методе мышления он синематографичен», то он имеет принципиальное значение для понимания Маяковского как художника и поэта.

Структура образов Маяковского-поэта, сюжетные и композиционные построения его стихотворений и поэм, весь комплекс художественных средств свидетельствует о совершенно особом, динамическом характере его творческого мышления, очень близком к методам киноискусства. Кино фактически не ограничено в решении проблем

---

[1] С. М. Эйзенштейн о Маяковском. — В кн.: Маяковский и советская литература. Статьи, публикации, материалы и сообщения. М., 1964, с. 283—285.

движения, времени и пространства: действие может перебрасываться из одной эпохи в другую, из одной географической точки в противоположную, оно может передать любую форму движения (развития, роста, перемещения, столкновения) материи, существующую и не существующую в природе. Образ в кино может сообщить зрителю и представление о реальном предмете, и условное содержание, и обобщенную мысль. Он может иметь и конкретно-историческое, и эмоционально-психологическое, и условно-аллегорическое значение и носить характер фантастического вымысла или художественных гипотез. К такой свободе пользования изобразительными возможностями, к такой гибкости и динамизму в решении художественных задач и стремился Маяковский; он был «синематографичен» и как творец поэтического образа и как создатель художественных композиций.

Многое из того, что будет еще находить и осваивать киноискусство, Маяковский уловил в построении своих дореволюционных стихов и поэм. Произведения, написанные им в последующие годы, шли как бы в параллель творческим исканиям современного кинематографа, а в чем-то по-прежнему опережали его. Нетрудно убедиться в этом, рассмотрев хотя бы некоторые из сочинений поэта. Для примера возьмем произведения разных жанров и разных периодов творчества: стихотворение «Революция» (1917), лирическую поэму «Про это» (1923) и историко-революционную поэму «Хорошо!» (1927).

Стихотворение «Революция» в первой публикации имело подзаголовок «Хроника», а в последующих — «поэтохроника». С равным основанием оно могло обозначаться как «кинохроника», как документальная кинопоэма того именно типа, зачинателем которого Дзига Вертов стал впоследствии (свои первые «Кинонедели» он выпустил в годы гражданской войны).

«Революция» повествует о восстании масс, результатом которого явилось свержение царского строя. Материалом для стихотворения послужили реальные события последних дней февраля 1917 года, свидетелем и участником которых был поэт. Материал этот «раскадрован», как в документальном кино: эпизод за эпизодом в хронологической последовательности (с указанием дней, а иногда и часов) в форме «движущихся фотографий» — наглядно и зримо, — но с сильнейшей экспрессией ритма и слова:

Сразу —
люди,
лошади,
фонари,
дома
и моя казарма
толпами
пó сто
ринулись на улицу.
Шагами ломаемая, звенит мостовая.
Уши крушит невероятная поступь.

На глазах у читателя коллизия разрастается, превращаясь в историческое столкновение двух сил; первая символизирована в двуглавом орле, вторая — в многоголовой массе, над которой взвивается красное знамя:

И вот неведомо,
из пенья толпы ль,
из рвущейся меди ли труб гвардейцев
нерукотворный,
сияньем пробивая пыль,
образ возрос.
Горит.
Рдеется.

Шире и шире крыл окружие.
Хлеба нужней,
воды изжажданней,
вот она:
«Граждане, за ружья!
К оружию, граждане!»

На крыльях флагов
стоглавой лавою
из горла города ввысь взлетела.
Штыков зубами вгрызлась в двуглавое
орла императорского черное тело.

Острый динамизм, насыщенность событиями, «эмблематический» характер противостоящих друг другу образов, создающий эффект грандиозной исторической битвы, — все это признаки не просто документального, а документально-поэтического кинематографа, который и возобладал в советской кинопублицистике двадцатых и тридцатых годов.

Поэма «Про это» представляет собой сложнейшее по языку произведение Маяковского. Ключом к ней служит понимание социально-нравственной проблематики и реально-жизненной подосновы сюжета. Но для уяснения формальных особенностей произведения, без которых

нельзя раскрыть и его содержания, многое дает расшифровка авторских приемов, в ряде мест соприкасающихся с приемами киноязыка.

Один из первых комментаторов поэмы, друг и соратник ее автора, Николай Асеев писал:

«Маяковский убыстряет стихотворные темпы до скорости мышления, до скорости телеграфного языка, давая лишь эмоционально-смысловые мостки, под которыми проводятся читатель и слушатель над основным руслом сюжета... И если можно было бы сравнить всю поэзию до Маяковского с эпистолярной литературой, неторопливо описывающей, подробно осведомляющей и пассивно повествующей, то видоизменения, внесенные в нее Маяковским, будут соответствовать языку телеграммы, языку более экономному, выбирающему наиболее важные в смысловом отношении слова...»[1]

Мы бы сказали, что в еще большей степени эти изменения будут соответствовать языку кинематографа, обеспечивающему не только экономию средств и концентрацию смысла, но и пластичность изображения и зрительный характер восприятий. Сам Асеев пишет об «электризации текста», о «спрессованности, сгущенности образа, возрастающего органически из действительности»,[2] а все это было бы невозможно без материализации метафор, т. е. без овеществления тех сложнейших понятий, которые вкладывает поэт в каждый создаваемый им образ.

Предметом изображения в поэме наряду с «кобылой быта» (рисуемой, как и все в ней, не методом повествования, а цепью метафор) служит человеческая душа. Уж здесь-то, в передаче внутренних борений, труднейших психологических состояний, поэт никак не мог обойтись без живой предметности, без наглядности и рельефности художественных построений. Один из примеров — изображение «скребущейся ревности», чувства «троглодитских времен», которое клокочет в сердце героя во время телефонного разговора с любимой:

Вчера человек —
единым махом
клыками свой размедведил вид я!

[1] Асеев Н. Работа Маяковского над поэмой «Про это». — В кн.: Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 10-ти т. М., 1934, т. 5, с. 47.

[2] Там же, с. 53, 54.

Косматый.
Шерстью свисает рубаха.
Тоже туда ж?!
В телефоны бабахать?!
К своим пошел!
В моря ледовитые!
Медведем,
когда он смертельно сердится,
на телефон
грудь
на врага тяну.
А сердце
глубже уходит в рогатину!
Течет.
Ручьища красной меди.
Рычанье и кровь.
Лакай, темнота!
Не знаю,
плачут ли,
нет медведи,
но если плачут,
то именно так.

Образ не только материализуется, но и разветвляется: извывшись, медведь ложится в берлогу, «царапая логово в двадцать когтей»; «сквозь слезы и шерсть, бахромящую глаз», ему чудятся выстрелы, несущие гибель. А затем образ варьируется: слезы, слякоть, вода, река, и снова медведь, но уже не бурый, а белый, не в берлоге, а на льдине:

Река.
Большая река.
Холодина.
Рябит река.
Я в середине.
Белым медведем
взлез на льдину,
плыву на своей подушке-льдине.
Бегут берега,
за видом вид.
Подо мной подушки лед.
С Ладоги дует.
Вода бежит.
Летит подушка-плот.

Выстраивая свою сложную поэму, автор подчеркивает зрительные очертания, оптический характер создаваемых им образов:

Москва —
за Москвой поля примолкли.
Моря —
за морями горы стройны.

Вселенная
вся
как будто в бинокле,
в огромном бинокле (с другой стороны).
Горизонт распрямился
ровно-ровно.
Тесьма.
Натянут бичевкой тугой.
Край один —
я в моей комнате,
ты в своей комнате — край другой.

«Вселенная вся» — не обмолвка поэта. Он не только мыслит межпланетными масштабами, но и перебрасывает действие — как в кино — из улицы в улицу, из страны в страну, с континента на континент. Сперва это улицы и проезды Москвы (Лубянский проезд, Мясницкая, Водопьянный переулок, Кузнецкий мост), потом Берлин, Париж, Америка, Сахара, а дальше — колокольня Ивана Великого, гора Машук... Как в кино, здесь возникают «фантастические реальности», «пресненские миражи». Апофеозом поэмы является утопия «человеческих воскрешений». Ей предшествует прорыв героя-поэта в космическое пространство:

Да небо
по-прежнему
лирикой звёздится.
Глядит
в удивленье небесная звездь —
затрубадурила Большая Медведица.
Зачем?
В королевы поэтов пролезть?
Большая,
неси по векам-Араратам
сквозь небо потопа
ковчегом-ковшом!
С борта,
звездолётом,
медведьинским братом
горланю стихи мирозданию в шум.

В одном месте поэт сам намекает на то, что порой видит себя и мир в образах, рождаемых кинематографом: «Рассвет. Подымаюсь сенскою сенью, синематографской серой тенью». Но так видятся ему не только «сенская сень» и космический мир. Есть в поэме и вполне «домашние», камерные эпизоды, которые невозможно воспроиз-

вести иначе, нежели средствами кинематографа. Таков, например, эпизод, где картина Беклина «Остров мертвых» (ее репродукции украшали обывательские квартиры, и поэт считал ее «визитной карточкой» мещанства) выходит из рамы:

Обои,
стены
блёкли...
блёкли...
Тонули в серых тонах офортовых.
Со стенки
на город разросшийся
Бёклин
Москвой расставил «Остров мертвых».
Давным-давно.
Подавно —
теперь.
И нету проще!
Вон
в лодке,
скутан саваном,
недвижный перевозчик.
Не то моря, не то поля —
их шорох тишью стерт весь.
А за морями —
тополя
возносят в небо мертвость.
Что ж —
ступлю!
И сразу
тополи
сорвались с мест,
пошли,
затопали.
Тополи стали спокойствия мерами,
ночей сторожами,
милиционерами.
Расчетверившись,
белый Харон
стал колоннадой почтамтских колонн.

Наконец, по своей внешней структуре — деление на части-главы, применение надписей-титров («Телефон бросается на всех», «Что может делаться с человеком», «Путешествие с мамой», «Деваться некуда», «Случайная станция», «Последняя смерть») — поэма напоминает киносценарий и как бы рассчитана на будущую съемку.

Иными сторонами приближается к кинематографу поэма «Хорошо!». В ней заметно ослаблен метафоризм,

нет ни фантастики, ни утопии, но для кинокамеры — непочатый край материала.

Начинается поэма с массовки, снимаемой как бы общим планом: солдаты на фронте, изнуренные трехлетней бойней, кричат: «Кончайте войну! Довольно! Будет!», ругают Временное правительство и грозятся опрокинуть буржуазную власть. Скользя затем «по трапам и тропам», по деревням и заводам, где продолжает звучать этот протест, камера перебрасывается в российскую столицу и останавливается в Зимнем дворце, где «в кровати, царицам вверенной, раскинулся какой-то присяжный поверенный». Идет крупный план — опереточная фигура российского Бонапарта в разных ракурсах и поворотах: перед трибуной, на которой он должен произнести «дежурную речь», перед восторженной толпой истеричных поклонниц на Невском проспекте, а потом за премьерским пультом во дворце.

«Петербургские окна. Синё и темно» — это фон, на котором разыгрывается следующий акт политического водевиля: мадам Кускова словами пушкинской Татьяны изъясняется в любви к Сашке (Керенскому), а ее утешает «усастый нянь» Милюков: «При Николае и при Саше мы сохраним доходы наши. . .»

Пародийно-гротескные сцены с участием политических деятелей буржуазии — Керенского, Кусковой, Милюкова — создают своеобразную сатирическую прокладку между эпизодами, рисующими революционный процесс. Далее — несколько кадров, выхватывающих два противоположных участка Лиговки (на одном — в гостинице «Селект» исходят в бешеной злобе против революции штабс-капитан из монархистов и адъютант-либерал, на другом — в окраинных подвалах рабочие выслушивают представителя военного бюро), и, наконец, кульминация событий — восстание. Оно развернуто панорамой: последовательно, кадр за кадром, как в эйзенштейновском «Октябре», который снимался в те же дни, когда писалась поэма, показаны участники великого штурма: кронштадские матросы, подплывающие к Зимнему по Неве; солдаты Кексгольмского полка, идущие по Миллионной; красногвардейцы, надвигающиеся со стороны рабочих застав; солдаты-павловцы, ждущие сигнала к атаке, и штаб восстания — Смольный, где «Ильич гримированный мечет шажки, да перед картой Антонов с Подвойским втыкают в места атак флажки».

В панораму врезается образ-символ, выражающий историческое величие начавшейся схватки:

Отряды рабочих,
матросов,
голи —
дошли,
штыком домерцав,
как будто
руки
сошлись на горле,
холеном
горле
дворца.
Две тени встало.
Огромных и шатких.
Сдвинулись.
Лоб о лоб.
И двор
дворцовый
руками решетки
стиснул
торс
толп.

Этот образ — из разряда метафор, в которых конденсируется исторический смысл события, его патетическое звучание, его небывалая мощь. На таких метафорах, вырастающих из реального жизненного материала, строится «поэтический кинематограф». В данном случае Маяковский подкрепляет метафору образом-сравнением, знаменующим приближающуюся победу («редели защитники Зимнего, как зубья у гребешка»), и включает снова панораму:

По каждому
из стекол
удары палки.
Это —
из трехдюймовок
шарахнули
форты Петропавловки.
А поверху
город
как будто взорван:
бабахнула
шестидюймовка Авророва.
И вот
еще
не успела она
рассыпаться,
гулка и грозна, —

над Петропавловской
                                взви́лся
                                                фонарь,
восстанья
                условный знак.
— Долой!
                На приступ!
                                Вперед!
                                                На приступ! —
Ворва́лись.
                На ковры!
                                Под раззолоченный кров!
Каждой лестницы
                                каждый выступ
брали,
                перешагивая
                                через юнкеров.

Переброски камеры, чередование планов, монтажные перебивки сюжета, сочетание хроникальных эпизодов с емкими, обобщающими образами, содержащими эмоционально-смысловой фокус повествования, — все это элементы зрелищного искусства, приближающие поэму к кинематографу.

Известно, что первоначально поэма, точнее — изложенные нами главы, охватывающие 1917 год, создавались как сценарий для театрального представления, посвященного десятилетию Октября. Представление было дано в юбилейные дни на сцене Малого оперного театра в Ленинграде. Постановщик его, Н. В. Смолич, сразу же уловил наличие в сценарии элементов кинематографа. В партитуру спектакля он включил и кино: по ходу действия эпизоды восстания воспроизводились на киноэкране.

Разумеется, от близости к кинематографу поэзия Маяковского не перестала быть поэзией, т. е. словесным искусством высокого идейного и эмоционального накала. Она оставалась поэзией и тогда, когда Маяковский в стихах прибегал к колористическим средствам и композиционным приемам живописи, на что уже обращали внимание исследователи его творчества. Своеобразие Маяковского как поэта-новатора заключалось в *синтетическом* характере его художественного мышления. Именно это определило значение многих его открытий в искусстве образа, искусстве слова.

7. СЦЕНАРНАЯ МАСТЕРСКАЯ ПОЭТА

С. Эйзенштейн был не совсем прав, когда, признавая «синематографичность» художественной системы Маяковского, умалял значение его киносценариев.

Судьба их была нелегкой: из девяти совершенно законченных киносценариев, написанных Маяковским в 1926—1927 годы (мы не считаем относящегося к 1928 году сценария «Идеал и одеяло», поскольку он не сохранился, а также совместных работ Маяковского с другими кинодраматургами), реализовано было только два: «Трое» (первоначальное название — «Дети») и «Декабрюхов и Октябрюхов». Оба фильма, выпущенные в 1927 году, художественными достоинствами не отличались и событиями в кинематографе не стали.

Судьбу сценариев Маяковского Эйзенштейн, вероятно, мотивировал бы их слабостью. На самом деле она объясняется неповоротливостью руководителей киноорганизаций, проявлявшейся даже тогда, когда ставить фильмы соглашались видные режиссеры (Л. Кулешов, Г. Козинцев и Л. Трауберг), а также еще одной весьма существенной причиной, на которую справедливо указывают историки советского кино: «Маяковский писал в совершенно новой для кино, близкой ему как поэту и драматургу манере». Но в период создания его сценариев «плакатно-гротесковая, условная форма не была освоена игровым художественным кинематографом и в дальнейшем разрабатывалась главным образом в мультипликации. Гораздо легче она находила дорогу в театр».[1] Добавим к этому и третью причину, объясняющую, почему сценарное наследие поэта не было реализовано кинематографистами после его смерти: Маяковский ориентировал все свои сценарии на стилистику немого кино, тогда как после его кончины — в тридцатые годы — наш киноэкран зазвучал и заговорил.

Чтобы разобраться во всех этих обстоятельствах, необходимо проанализировать кинодраматургию поэта.

Сценарии Маяковского, как и все его литературные произведения, обладают острой социальностью, злободневностью содержания и динамизмом формы. Все они направлены против буржуазного уклада жизни, против мещанской психологии и бюрократического зазнайства.

---

[1] История сов. кино, т. 1, с. 472, 473.

Комедия «Любовь Шкафолюбова, или Две эпохи», высмеивает архаизм старых вкусов, наклонностей и привычек — все, что осталось нам в наследство от ушедшего мира. Качества эти спрессованы в образе хранителя древностей Ивана Шкафолюбова, который ходит в напудренном парике, сосет чубук и при свете лучины читает «Епархиальные ведомости». В любовных письмах наш герой изъясняется пасторальным языком екатерининского века, а отправляет эти письма не иначе как голубиной почтой. Но Шкафолюбов — не только парадоксальный, смешной персонаж, с которым происходят разные нелепости, заставляющие его в конце концов капитулировать и уехать на ненавистном ему трамвае (вместо какого-нибудь кабриолета); он — и социальное обобщение: показав в прологе чиновного зава, машинистку с завивкой графини и прогульщика, который на работе «медлительнее стоящих часов», автор продолжает: «Черты и зава, и прогульщика, и локонистой машинистки сливаются в огромного Шкафолюбова», которого и надлежит всенародно высмеять, если мы хотим создать новое общество и подготовить для него «человеческий материал».

Сценарий «Декабрюхов и Октябрюхов» автор относил к числу наиболее для него характерных («типовых»), а также «интересных в дороге новой кинематографии» (т. 12, с. 127). В сценарии рассказано о двух братьях Декабрюховых — Николае и Иване, из которых первый в момент бракосочетания, при виде занимающих город советских войск, бросается наутек за границу, а второй определяется на службу в гардеробную киевского Дровснабтопа. Каждый из них за десять лет, прошедших с Октябрьских дней, делает блестящую карьеру: Николай, подвизаясь среди белоэмигрантов, получает назначение на должность киевского губернатора (а пока что подрабатывает носильщиком на вокзале и собирает мелочь среди посетителей ресторана), Иван же продвигается по служебной лестнице и становится «начальником высшего инструктажа по новой орфографии»; в финале он женится на бывшей невесте своего брата и меняет фамилию на «Октябрюхов». Все произведение выдержано в гротесково-комедийной манере, все действия и положения изобилуют смешными подробностями, в сюжете выделены и подчеркнуты признаки быта послеоктябрьских лет («буржуйки», продпайки, уплотнения, постепенное улучшение жизни, а за рубежом, в лагере белых — фанфа-

ройство бывших главнокомандующих, прозябание несостоявшихся губернаторов).

Четыре сценария Маяковского — «История одного нагана», «Слон и спичка», «Товарищ Копытко» и «Позабудь про камин. . .» — посвящены социально-психологическим и нравственно-бытовым проблемам периода нэпа. Первый из них, как значилось в заказе киностудии, — «на тему комсомольского быта и упадочнических настроений в комсомоле» (т. 11, с. 655). Это — история молодого человека, участника гражданской войны, в начале нэпа сбившегося с пути и попавшего в дурную компанию; он чуть не покончил с собой из старого нагана, но опомнился и вернулся в среду передовой молодежи; титр, предваряющий кульминационный эпизод сценария, — «Двое заржавевших» — говорит не только о ржавом нагане, но и об опасной ржавчине в душе бывшего воина.

Остальные три сценария — о тревожных фактах физического и нравственного «ожирения» (комедия «Товарищ Копытко» имеет другое название — «Долой жир!»), о фактах мещанского и бюрократического перерождения советских людей, о забвении ими гражданского долга. Тема и сюжет сценария «Позабудь про камин. . .» хорошо известны всем, кто читал или видел «Клопа» (пьеса написана по мотивам этого сценария).

Как явствует из приведенных аннотаций, в каждом сценарии Маяковского ощутима прочная сюжетно-повествовательная канва. В то же время ни один из них нельзя отнести к «прозаическому» кинематографу. По поводу наиболее совершенного из своих прежних киносценариев («Закованная фильмой») поэт как-то сказал: «Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой» (т. 12, с. 126). Иными словами, работу в кино он координировал с поисками и находками в своем поэтическом творчестве. Более широко он сформулировал этот принцип осенью 1927 года, выступая с речью на диспуте о кино: «. . .Я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию. . . ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность. . .» (т. 12, с. 359).

Первое, что сближает кинематограф Маяковского с его поэзией — язык метафор. Ориентируясь на законы зрительного восприятия, Маяковский придает своим метафорам материализованный, предметный характер, причем дает их часто не в виде мелькающих (или повторяю-

щихся, как это принято сейчас) образов, а в виде разрастающихся композиций. Например, Россия в представлении американца (сценарий «Дети») — «развесистая клюква» (словесное, идиоматическое выражение этого образа); для фиксации на киноленте сценарист предлагает следующее: «Экран... становится белым, и на нем мультипликацией веточка, вырастающая в огромную клюкву, под клюквой сам подымается стол, и контурный медведь волочит издали огромный самоварище».

Совершенно так же «лопается мечта» у завтрестом, вообразившего себя в ресторанах Лондона и Парижа («Слон и спичка»): кадр, изображающий ресторанную жизнь, снимается отраженным в оболочке воздушного шара; к шару подносится спичка, он трещит и рассыпается.

В тесной связи с этим приемом — оживление предметов, очеловечивание понятий, олицетворение словесного текста. Темой сценария «Как поживаете?» является творчество поэта, его взаимоотношения с читателями и с миром (главного героя этого произведения Маяковский вывел под своей фамилией). Сперва газетные новости (в виде земного шара) вкатываются в квартиру поэта. Потом изображается чтение газетного листа: прямо на камеру — идущий поезд, затем плывущий в небе самолет; неожиданно все в комнате начинает вибрировать, календарь рассыпается в груду листков, руки и плечи поэта дрожат — это газетная хроника: «Землетрясение в Ленинакане».

Передовая статья, посвященная экспорту хлеба:

«Из рамы передовой вылезает человек графического вида, поправляет пенсне и, стоя на линии газетного листа, как на трибуне, спрыгивает с газеты. Он хватает руку Маяковского, трясет, убеждает, изо рта у него лезут цитаты, цифры».

Поэт читает дальше:

«Рост бюрок...» Из «о» выбивается головка с пером за ухом. Ухватившись лапками за ободок, вылезает, растет, замахивается перьями и карандашами. Человек отступает перед ним, потом наскакивает, хватает за горло, душит, с трудом загоняет обратно в газету».

На гиперболах, символах, опредмеченных понятиях строится изображаемый в этом сценарии процесс поэтического творчества. Сочиняя стихи, поэт налаживает в

форточке вентилятор, который фильтрует поэтический текст, освобождая его от избитых, заезженных фраз.

«Вытяжная труба вентилятора вытягивает отработанные рифмы: кровь-любовь-морковь, свобода-народа, дочь-ночь и др. Человек доделывает лист, ставит подпись и встает довольный. Это называется «он от радости не чувствовал ног».

Человек с яркой надеждой свернул написанное трубочкой, перевязал ленточкой и спускается с лестницы, не касаясь ногами ступенек.

Идет по улице, делая огромные перелеты сложенными и недвигающимися ногами. Он выше других головы на две. Прохожие оборачиваются. Относимые ветром полы пальто делают фигуру демонистой».

Аналогичными средствами решается эпизод «На крыльях любви»:

«У девушки и Маяковского появляются аэропланные крылья.

Девушка и человек вспархивают по лестнице.

Каждая вещь в грязной комнате зацветает; из чернильницы появляются лилии, обои простого рисунка на ваших глазах становятся рисунком розочкой. Простая лампа становится люстрой».

В сценарии «Товарищ Копытко» средствами фантастического гротеска воспроизводится эпизод, рассказывающий о том, как зажиревший бюрократ пренебрег повесткой, призывавшей его на военный сбор. Копытко заснул, бросив повестку на пол. Бумажка выпрямилась, свернулась в стрелку, прыгнула на кровать, стала закручиваться ему в ухо, щекотать ноздрю, прыгать по глазам, потом она вырастает, становится большой, тяжелой, и начинается фантасмагория артиллерийского боя, нападения вражеских войск на город; Копытко вскакивает, хватается за оружие, выбегает на улицу, натыкается на вражеский патруль и т. д. и т. д.

Все гиперболы и фантасмагории оснащены в сценариях Маяковского арсеналом чисто кинематографических средств: трюками, эксцентрикой, превращениями, уменьшениями и укрупнениями фигур, двойными экспозициями, разнообразными приемами монтажа (параллельный, контрастный, ассоциативный и т. п.). В одном месте, набрасывая эпизод встречи героя со своим двойником, автор подсказывает режиссеру экспозицию кадров и операторские приемы:

«Улица. Идет обыкновенный человек... Панорама. Панорама в другую сторону. Продолжение движения человека по тому же фону...

Идет второй человек, почти такой же... *Перемежающийся монтаж, подготовляющий встречу*».

В авторском тексте мы находим элементы режиссерского сценария.

Необычайную изобретательность проявил Маяковский в использовании надписей-титров. Они лишены обычной для немого кино узкой информативности, наивной повествовательности; они движутся, играют и не перебивают действие, а включаются в него.

Еще Дзига Вертов нарушил в своих фильмах мертвую статику титров, — он привел буквы в движение, заставил их прыгать, изменяться в размерах, приближаться и удаляться от зрителя, складываться в слова, акцентировать смысл (в современном кинематографе этот прием сохранился лишь в заглавии сатирического киножурнала «Фитиль», которое возникает из букв, образуемых выбрасываемым из коробки бикфордовым шнуром-фитилем). Маяковский пошел дальше: он включил буквенную графику в построение кадра, в экранный сюжет.

Вот встреча поэтов-двойников, в ней рождается заглавная надпись фильма:

«У первого поднимается от радости воротник.

У второго поднимаются усы.

У обоих выражение максимального удовольствия. Из одного рта выпрыгивает «К», сейчас же из второго немедленно возникают слова: «Как поживаете?»

«К а к п о ж и в а е т е?»

Носом к носу сошлись и, напряженно вглядываясь, ждут ответа».

А вот наше первое знакомство с председателем треста тов. Копытко:

«Женские руки маникюрят мужскую.

Телефон.

Холеная мужская рука подымает и поворачивает трубку.

В раструб трубки издали летят буквы: «Я з а н я т».

Рука кладет трубку».

Название треста, которым заведует Копытко, прочитывается из вывески, помещенной среди многочисленных изображений тростей, палок и елок. «Трест Елки-палки».

А название конторы, где служит красавица блондинка, возлюбленная Шкафолюбова, возникает так: солидное здание расплывается и образует буквы — «ТЭЖЭ» (трест жиров и парфюмерных изделий).

Язык сценариев Маяковского — это знакомый нам язык его сатирической поэзии.

Здесь в изобилии представлены слова-неологизмы («огалстучился», «оборангутанился», «разогорченная жена», «в сильных грустях», «различной голизны люди ждут брительной очереди»); здесь — хлесткие, выразительные названия-ярлыки (парикмахерская «Красный вежеталь», пивная с садом «Отдохни от культработы»), и неожиданные каламбуры («спрыснем отпрыска», «хлеб наш насушенный», «Какой Мосторг!»). Здесь — рифмованные титры или подзаголовки наподобие тех, что встречались в сатирических лубках Маяковского (но с более изобретательной рифмой): «Зинин отпуск и дворянский отпрыск», «Все изменится от маленького затемненьица», «Путешествие Шкафолюбова средь мира грубого», «Отчаянная попытка тов. Копытко», «У последней грани. Копытко ранен».

И конечно же, широко представлен излюбленный прием сатиры Маяковского — пародирование текстов, названий, имен. В одном из его сценариев упоминается кинобоевик «Тараканы из Торжка»; это — пародийный намек на популярную в свое время кинокомедию «Закройщик из Торжка», которую администраторы от кинематографа ценили за то, что она «отражает быт» и приносит доход; этого, по их мнению, не давали фильмы, которые предлагал ставить Маяковский (см. т. 12, с. 131—132).

С особой яростью обрушивался поэт на романсовую мещанскую пошлость нэповских времен. В сценарии «Позабудь про камин...» молодой рабочий (типа монтера Вани, именующего себя «электромехаником Жаном»), целуя ручку возлюбленной — кассирши из парикмахерской, — произносит слова, пародирующие старинный мещанский романс: «Позвольте мне белую ручку к красному сердцу прижать». Там же — в сценах подготовки к свадебному пиру — мы слышим слова частушки, пародирующей народный напев («Во субботу пир горой — с водкой, с кетовой икрой»), и слова на мотив известной песни «Стояли у церкви кареты...» («Съезжались из загсу кареты...»). Перелицовкой стихотворения Я. Полонского «Затворница», начинающегося строками: «В одной зна-

комой улице я помню старый дом. . .», является напеваемый героем сценария куплет «На Луначарской улице. . .», который мы приводили в начале статьи.

В целях обличения и насмешки Маяковский очень тонко использовал ряд популярных романсов, не прибегая к пародиям, а просто цитируя их. Эффект этого приема заключается в том, что цитаты звучат как пародии. Так, к эпизоду разрыва молодого рабочего с комсомолкой дается надписью строка из романса Б. Прозоровского: «Мы разошлись, как в море корабли». Для иллюстрации музыкальных вкусов сватающегося к кассирше «электромеханика» приводятся подлинные заглавия нотных изданий романсов того времени: «А сердце-то в партию тянет» и «Любовь Макарова к Вере Холодной». Подскочивший на чувствительной ноте поклонник впивается в шею возлюбленной — идет титром строка из песни: «Очаровательные глазки, очаровали вы меня!» Последнее объяснение рабочего с комсомолкой:

О, поверь, что любовь —
Это тот же камин! . .

Объяснение дается словами из романса П. Баторина «У камина». Оно звучит пародийно, точно так же как и само название фильма «Позабудь про камин. . .», взятое из строк, послуживших в свое время заглавием к отнюдь не комедийному, а «трогательному» и «чувствительному» фильму, упоминавшемуся нами раньше («Позабудь про камин — в нем погасли огни»).

Не может быть никакого сомнения в том, что как явление литературы и как материал для кинематографа сценарии Маяковского, в которых столь рельефно выразилось его своеобразие художника и поэта, представляют собой ценную часть его творческого наследия.

8. СВЕТ МАЯКА

Деятельность Маяковского оставила глубокий след в истории советского кино, в творчестве его выдающихся мастеров.

Маяковский, как мы уже отмечали, был пропагандистом «поэтического кинематографа», Эйзенштейн — его теоретиком и творцом. Но можем ли мы говорить о пря-

мом воздействии Маяковского на одного из корифеев современного киноискусства, создателя «Стачки», «Броненосца „Потемкин“», «Александра Невского» и других шедевров художественного кино? Да, можем, — хотя бы потому, что об этом говорят сами кинематографисты. Вот что пишет С. Юткевич:

«Ораторской интонации поэм и стихов Маяковского соответствует и та патетичность, которая характеризует собой всю поэтику Эйзенштейна... Мне кажется, что даже ритмика их произведений — подчеркнутая разбивка строки у Маяковского и кадровое членение монтажной фразы у Эйзенштейна — имеет одни и те же общие источники». По словам Юткевича, монтажные куски в фильмах Эйзенштейна обозначали смысловую весомость кадра и напряженную внутреннюю динамику его произведений так же, как слово в ступенчатой строке Маяковского, обладавшее вдохновляющей и повелительной силой. «Во весь голос прославляли Великую Октябрьскую революцию Маяковский и Эйзенштейн. Вот почему до сих пор в наших сердцах звучат гениальные строки поэта, а «Броненосец Потемкин», подняв алый стяг, продолжает свой рейс в бессмертие». [1]

Влияние Маяковского прослеживается в творческой судьбе многих художников революционного поколения. Обращаясь к биографии своих современников и коллег, характеризуя их творческие искания, С. Юткевич в другой своей работе писал:

«...Чем глубже и ближе соприкасается режиссер с поэзией, тем содержательнее и взволнованнее становится его голос...

В годы формирования наших творческих характеров поэзия являлась неотъемлемой частью нашего сознания.

Маяковский был нашим вечным спутником, его стихами мы жили, декламировали их в наших юношеских экспериментах, вдохновлялись ими в каждом творческом начинании». [2]

С. Юткевич в свое время встречался с Маяковским, удостоился его похвалы за одну из своих ранних работ — декорации и костюмы (сделанные совместно с С. Эйзенштейном) для политической буффонады Вл. Масса «Хорошее отношение к лошадям», поставленной в мастерской

---

[1] Юткевич С. Контрапункт режиссера. М., 1960, с. 264—265.
[2] Юткевич С. Человек на экране. М., 1947, с. 54.

Н. Фореггера 31 декабря 1921 года. Организовав на Ленфильме свою мастерскую, Юткевич начал с экранизации «Клопа» по сценарию Л. Деля, а в фильме «Свет над Россией» пытался воспроизвести на экране образ самого поэта, засняв несколько эпизодов с его участием (в этой роли снимался Б. Ливанов). «Будем учиться у Маяковского, как мы всегда учились с тобой у него», — писал Юткевич М. Штрауху, приступая к съемкам «Рассказов о Ленине».[1] «Ленин, Маяковский, Брехт и пафос» — так назван один из эстетических документов, вышедших из-под пера режиссера, объясняющих магистральные линии его творческой работы.[2] Заметным событием в киноискусстве был выход на экраны кукольно-мультипликационного фильма «Баня», поставленного С. Юткевичем и А. Карановичем по их же сценарию. Но Маяковский продолжается! — и недавно мы видели «Феерическую комедию» — новый фильм Юткевича по мотивам «Клопа».

Что же касается тех работ режиссера, которые не имеют прямого отношения к сочинениям Маяковского, то о них в специальной монографии, посвященной Юткевичу, можно прочесть: «..сатирически-гротесковой линией своего творчества он обязан, конечно... Маяковскому. Соединение документа и сатирического гротеска — это традиция Маяковского, выраженная не только в его театральной и кинематографической драматургии, но и во всем его поэтическом творчестве».[3]

В таком же плане можно говорить о влиянии на советский кинематограф основных принципов художественного мышления Маяковского и, в частности, его киномышления. Раздумья поэта о месте киноискусства в современном мире, его постоянная тяга к синтезированию художественных форм, его разработки в области техники изображения и поэтики слова — все это по праву должно стимулировать творческие искания кинематографистов сегодняшнего дня. Некоторые реальные достижения нашего игрового кинематографа, особенно относящиеся к изобразительным и композиционным решениям, к делу совершенствования киноязыка, могут быть по-настояще-

---

[1] Юткевич С. Контрапункт режиссера, с. 165.
[2] См.: Искусство кино, 1965, № 6, с. 73—81.
[3] Молдавский Д. С Маяковским в театре и кино. Книга о Сергее Юткевиче. М., 1975, с. 214.

му поняты лишь в свете творческого опыта замечательного художника революции.

Остается сказать еще несколько слов о роли Маяковского в развитии советского документального кино.

Отстаивая принципы «киноглаза», Дзига Вертов заявил: «Маяковский — киноглаз. Он видит то, чего не видит глаз».[1] При встрече с поэтом на одной из железнодорожных станций (их поезда расходились в разные стороны) Дзига Вертов сказал: «Киноглаз — маяком на фоне шаблонов мирового кинопроизводства», а потом поправил: «Не маяком, а Маяковским». После смерти поэта, в заметке «Еще о Маяковском», найденной в его рукописном архиве, Дзига Вертов писал:

«Я работаю в области поэтического документального фильма. Поэтому мне очень близки и родственны как песня народного творчества, так и поэзия Маяковского. То обстоятельство, что на Маяковского, наряду с народным творчеством, обращено сейчас большое внимание, показывает, что в своей кинопоэтической области я взял верный курс... Это не путь «кудреватых митреек» и «мудреватых кудреек», о которых писал Маяковский. И не путь тех, чей стих доходит до зрителя, «как стрела в амурнолировой охоте»... Это путь, о котором Маяковский говорил: „в грамм добыча, в год труды“».[2]

Как и в случае с Юткевичем, творческая близость мастера документального кино к прославленному поэту-новатору подтверждается современными исследованиями. Характеризуя фильм «Шестая часть мира», А. Февральский заключает: «Вертов шел здесь за Маяковским, который в свои поэмы вводил элементы ораторской речи и драматургии, а в «Мистерии-буфф» разбивал прежние рамки театра, вводя элементы эстрады, цирка». И далее: «Среди всех мастеров кино Дзига Вертов, будучи наиболее кинематографичным, выделяется как ярко выраженный поэт. Об этом говорит весь лирико-патетический строй его произведений. Его фильмы-поэмы продолжают и развивают поэтическую традицию Маяковского».[3] Особое внимание в связи с этим исследователь обращает на фильм «Три песни о Ленине».

---

[1] Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы, с. 182.

[2] Там же, с. 184—185.

[3] Февральский А. Дзига Вертов и Маяковский. Параллели и воспоминания. — Искусство кино, 1973, № 10, с. 117, 120.

Таковы факты, свидетельствующие о роли Маяковского в развитии советского киноискусства. Наших исследователей ждет еще материал, в котором раскроется влияние Маяковского на советский театр (драматургию, режиссуру, сценографию, актерское мастерство), на изобразительное искусство (живопись, графику, плакат), на эстраду (разговорные жанры) и цирк. Во всех этих областях Маяковский проявил себя как мыслитель, организатор и заинтересованный участник творческих дел, но прежде всего как удивительный, небывалый поэт.

«СЛОВО, ПОДНИМАЮЩЕЕ ГРОМ»

В. Маяковский и ленинградские поэты

---

1. ВЕЧЕРА И ВСТРЕЧИ

В программах ленинградских театров, выходивших приложением к журналу «Жизнь искусств», а также в расклеенных по городу афишах были объявлены две лекции Владимира Маяковского. Они состоялись 20 и 22 мая 1924 года в Большом зале Академической филармонии.

В этих лекциях Маяковский говорил о литературной жизни нашего города, о той роли, которую сыграл Ленинград в становлении советской поэзии.

Старый Петербург, по словам докладчика, Петербург XIX века был цитаделью художественного реализма, однако с приходом декадентов столица приобрела новое обличье. В тезисах доклада, составленных Маяковским непосредственно перед выступлением, это обозначено так:

«После великих реалистов Некрасова, Достоевского Петербург опал, затих, стал реакционен литературно» (т. 13, с. 181). Тут же следовали имена символистов (Брюсов, Бальмонт, Белый, Сологуб) и эго-футуристов (Северянин, Олимпов и др.), которые определяли поэтическую атмосферу российской столицы в предреволюционный период.

Положение это радикальным образом изменилось в 1917 году.

«Революция. Рождение ее в Ленинграде дало вспышку. «Искусство коммуны». Пролеткульт» (т. 13, с. 182).

В лекции говорилось не только об «Искусстве коммуны» (газете Наркомпроса, издававшейся футуристами в 1918—1919 годах) и Пролеткульте, — говорилось о ростках новой, социалистической поэзии, возникших благодаря победе Октября. Более подробно мы узнаем об этом из газетного отчета.

«. . .В первые дни революции,— сказал Маяковский,— Ленинград создавал фундамент новой поэзии, когда была осознана невозможность искусства без единения с рабочими массами». Будущее поэзии, утверждал оратор, именно в таком единении: «Искусство для пролетариата — не игрушка, а оружие, — поэтому да здравствует страстная, беспощадная борьба за новое, пролетарское искусство». [1]

Затем он перешел к изложению некоторых пунктов своей эстетической программы. В его тезисах мы читаем, что главное «не в создании произведений, а в тенденции». И далее:

«Жизнестроение вместо жизнеописания.

Перевод работы из искусства в жизнь.

Этот лозунг объединяет массу.

По отношению к этим лозунгам и строится сейчас литература, живопись и т. д. . . .

Каждый должен отдать себе отчет уметь управлять оружием.

Поэтому, молодежь, от литературы оцупов входите в литературную борьбу» (т. 13, с. 182).

Как явствует из этих слов, в основе доклада лежала мысль о действенной роли искусства. Произведение художника должно быть пронизано «тенденцией», т. е. активно утверждаемой идеей. Искусству вредит иллюстративный подход к жизненным явлениям, который Маяковский называет «жизнеописанием». Натуралистическая фиксация фактов, лишенная активной авторской мысли, — это совсем не то, чего ждет наше общество от художника. Произведения поэзии, живописи, театра должны помогать нам бороться и жить: надо обеспечить «перевод работы из искусства в жизнь». Правда, Маяковский пользуется при этом шатким термином «жизнестроение» (этим словом широко пользовались представители так называемого Лефа, т. е. «Левого фронта искусства») — термин неточен, ибо художник не «строит»

[1] Вечер Маяковского. — Красная газ., веч. вып., 1924, 21 мая.

жизнь, а помогает своим творчеством развитию тех тенденций, которые в самой жизни заложены. Но это и предполагал в основных своих суждениях Маяковский.

Любопытно также его отношение к развернувшейся в те годы межгрупповой литературной борьбе. Поэт признавал недостаточным деление писателей на старых (буржуазных), пролетарских и попутчиков. Он видел в литературе не столько социальные или групповые, сколько политические, идейные грани: он делил ее на революционную и реакционную. Поэтому он требовал идейного самоопределения каждого писателя. В Ленинграде тогда еще гнездились остатки декадентских групп и течений. Они еще оказывали известное влияние на творческую молодежь — особенно бывшие акмеисты, участники «Цеха поэтов». Одним из деятелей этого «цеха» был Николай Оцуп. Маяковский и призывает отступить от «литературы оцупов», не сторониться жизни, не зарываться в декадентские норы, а «входить в литературную борьбу».

На ленинградских вечерах Маяковского всегда присутствовали поэты. Были среди них литературные барды — выходцы из давно поблекших дореволюционных поэтических школ; были и поэты, рожденные революцией, пришедшие в литературу с фронтов гражданской войны; была и совсем еще зеленая литературная молодежь. Учитывая это, а также ориентируясь на большой круг любителей поэзии, Маяковский в своих лекциях и докладах неизменно ставил принципиальные вопросы развития поэтического искусства.

Примечательны в этом смысле его выступления в Академической капелле 4 и 5 октября 1926 года. Маяковский начал с того, что обрушился на поверхностную, претенциозную книжку Г. А. Шенгели, в которой преподавались уроки стихотворной техники, т. е. содержались рекомендации, как стать поэтом (книжка эта под названием «Как писать статьи, стихи и рассказы» вышла подряд несколькими изданиями в 1926 году. В том же году тем же автором была выпущена брошюра «Практическое стиховедение»).

Писание стихов, заявил Маяковский, не причуда вдохновения и не ремесленное занятие, а труд. Труд этот упорен, мучителен, радостен и органичен для подлинного творца. Надо изгнать из жизни представления об искусстве как о мистическом волхвовании; надо обезоружить

тех, кто насаждает в поэзии субъективизм, беспринципность, вкусовщину. Только «производственное отношение» к искусству, по мнению Маяковского, уничтожает случайность вкусов, индивидуализм оценок. И только понимание великого призвания искусства — двигать миллионами сердец — поможет нам избавиться от рецептурного, школярского, кустарного подхода к поэзии, выраженного в книжке Шенгели и других доброхотов, берущихся обучить стихописанию за несколько уроков.

Тех, кто мог неправильно истолковать его слова, Маяковский предупреждал: он вовсе не хочет сказать, что поэзия — дело, не доступное любому человеку. Но «стихийное бедствие», которое испытывают сейчас наши журналы и газеты,— невиданный поток безвкусных и бесцветных стихов, присылаемых читателями, — свидетельствует о несерьезном подходе к поэзии. Приоткрывая лабораторию своей творческой работы, Маяковский говорил о том, как складывается в сознании поэта тема, как рождается ритм, шлифуется слово и каких титанических усилий требует каждая подлинная находка. Он подтверждал эти мысли примерами из своих и чужих стихов. Им, в частности, были прочитаны «Сергею Есенину», «Разговор с фининспектором о поэзии», «Юбилейное», «Товарищу Нетте — пароходу и человеку». [1]

Тех же проблем коснулся Маяковский, выступая на страницах ленинградской печати. Заметка «А что вы пишете?», являющаяся ответом на обычный вопрос редакции о творческих планах писателя, переросла в обсуждение насущных нужд советской поэзии.

«Главной работой, главной борьбой, которую сейчас необходимо вести писателю», Маяковский считал борьбу за качество. «Безобразие халтуры, — говорилось в заметке, — не поборешь в одиночку, необходимо помочь кадрам начинающих писателей разбираться в собственном производстве, воспитать в себе чувство отбора, знать, при каких условиях стихотворный выстрел достигает цели, попадает в цель. . . Халтура, конечно, всегда беспринципна, она создает безразличное отношение к теме — избегает трудную, избегает скользкую. Настоящая поэзия всегда,

[1] См. тезисы доклада «Как писать стихи» (т. 13, с. 162) и отчеты в газетах: Лен. правда, 1926, 7 окт. и Красная газ., веч. вып., 1926, 5 и 6 окт.

хоть на час, а должна опередить жизнь» (т. 12, с. 119—122).[1]

Естественно, что предметом личных бесед Маяковского с ленинградскими поэтами, кроме вопросов общественной деятельности, издательской практики и литературного быта, были творческие вопросы поэзии. Записи в дневнике Б. М. Эйхенбаума, воспоминания В. Каверина, В. Шкловского, В. Саянова, устные свидетельства Н. Брауна и многие другие материалы, которые мы приведем дальше, говорят об этом с достаточной ясностью. Маяковский пристально следил за творчеством интересовавших его поэтов, читал, запоминал, а иногда и повторял вслух их стихи, встречался и беседовал с ними, оценивал и обсуждал их работу. При этом его всегда волновало, наряду с развитием творческой индивидуальности каждого, общее состояние поэтических дел.

Взаимоотношения Маяковского с ленинградскими поэтами открывают нам одну из граней многообразной деятельности художника революции, направленной на всемерное совершенствование и развитие поэзии, рожденной Октябрем.

2. СВЕРСТНИКИ, ПОПУТЧИКИ, КОЛЛЕГИ

Многое связывало Маяковского со старшим поколением ленинградских поэтов — с теми, кто входил в литературу одновременно с ним: с Анной Ахматовой, Осипом Мандельштамом, Ильей Садофьевым, Самуилом Маршаком. Это были очень разные поэтические индивидуальности, люди разных социальных биографий; Маяковский и видел в них разное и по-своему каждого из них ценил, а временами и критиковал.

Ахматова и Маяковский принадлежали до революции к враждовавшим друг с другом поэтическим направлениям. Группа акмеистов, в которую входили С. Городецкий, А. Ахматова, Н. Гумилев, О. Мандельштам, Г. Иванов, выпускавшая в Петербурге декадентский журнал «Аполлон», подвергалась резким нападкам со стороны Маяковского. Выступая на публичных диспутах в ноябре 1912 и в марте 1913 года (они происходили в Троицком

[1] Заметка была написана по просьбе редакции веч. выпуска «Красной газеты» и опубликована в этой газете 28 мая 1926 г.

театре — ныне Малый областной драматический театр на ул. Рубинштейна), Маяковский гневно обрушивался на «Аполлон» и «аполлонизм», называя журнал акмеистов «ощипанным посланцем античного мира» (т. 1, с. 366), указывая тем самым на искусственное приспособление традиций античности к наигранно оптимистической, а по сути дела, ущербной и упадочной поэзии акмеистов.

Маяковский говорил о «фальши» и «крике» в их стихотворных писаниях, называл Городецкого и Гумилева «адамистами»,[1] обличал милитаристские песнопения, с которыми они выступали в начале империалистической войны (см. т. 12, с. 41).[2] Но в бурной полемике с акмеистами он ни разу не затронул Ахматовой, отделяя ее от других участников группы. Лишь однажды, в фельетоне «Штатская шрапнель. Поэты на фугасах», напечатанном в газете «Новь» 13 ноября 1914 года, он, иронизируя над некоей обитательницей «розовой квартирки», отметил у нее «глаза, светящиеся грустью Ахматовой» (т. 1, с. 305). Иными словами, он — в соответствии с истиной — отмечал камерный стиль ранних стихов поэтессы.

В своих полемических выступлениях начала двадцатых годов Маяковский несколько раз упомянул Ахматову примерно в том же духе. Максимализм революционного поэта, требовавшего от искусства обращения к современности, к животрепещущим вопросам сегодняшнего дня, не мог мириться с камерным, интимным характером лирики Ахматовой. Выступая в Политехническом музее на вечере «Чистка современной поэзии» (19 января 1922 года), требуя от поэзии освещения революционного процесса, Маяковский (по записи, сделанной Д. Фурмановым) сказал: «И когда с этим критерием мы подходим к поэтам современности, многие остаются за бортом... комнатная интимность Анны Ахматовой, мистические стихотворения Вячеслава Иванова и его эллинские моти-

---

[1] «Адамизм», т. е. культ первобытной силы, прокламировался в статьях Н. Гумилева и С. Городецкого, напечатанных одновременно в первом номере журнала «Аполлон» за 1913 год. В одной из деклараций футуристов, подписанной также и Маяковским, говорилось о «своре адамов с пробором» — Гумилеве, Пясте, Городецком и др. (см. т. 13, с. 248).

[2] Следует заметить, что после Октябрьской революции в творчестве С. Городецкого наступил решительный перелом. На протяжении пяти десятилетий (С. Городецкий умер в 1970 г.) он занимал видное место среди советских поэтов.

вы — что они значат для суровой, железной нашей поры?» (т. 12, с. 460).

Неудивительно, что, когда в печати летом 1922 года появилась статья публициста Н. Осинского «Побеги травы (заметки читателя)», Маяковский с огорчением отметил: «Осинский хвалит Ахматову» (т. 12, с. 43). Дальнейшего развития творчества поэтессы Маяковский, естественно, не знал: последняя книга ее, выпущенная при его жизни, — «Anno Domini» — датирована в тексте 1921 годом, а на обложке — 1922-м; после этого выходили только переиздания.

В сознании современников оба поэта принадлежали к разным мирам. Свой доклад о них, читанный осенью 1920 года в петроградском Доме искусств, затем повторенный в Политехническом музее (Москва) и опубликованный в журнале «Дом искусств» (1921), К. Чуковский так и назвал: «Две России. Ахматова и Маяковский».

Между тем оба поэта питали друг к другу глубочайший интерес и даже симпатии. Вспоминая свою первую встречу с Маяковским в 1913 году, Ахматова — уже после его смерти — писала:

Я тебя в твоей не знала славе,
Помню только буйный твой рассвет,
Но, быть может, я сегодня вправе
Вспомнить день тех отдаленных лет.
Как в стихах твоих крепчали звуки,
Новые роились голоса!..
Не ленились молодые руки,
Грозные ты возводил леса.
Все, чего касался ты, казалось
Не таким, как было до сих пор,
То, что разрушал ты, разрушалось,
В каждом слове бился приговор.
. . . .
И уже отзывный гул прилива
Слышался, когда ты нам читал:
Дождь косил твои глаза гневливо,
С городом ты в буйный спор вступал... [1]

Маяковский, при своем критическом отношении к Ахматовой, знал многие стихи ее, помнил их, некоторые из них любил и читал наизусть. В воспоминаниях К. Чуков-

---

[1] Стихотворение было прочитано А. Ахматовой 14 апр. 1940 года в зале Академической капеллы (Ленинград) на вечере, посвященном десятилетию со дня смерти поэта, и напечатано в кн.: Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Л., 1940, с. 15.

ского, относящихся к лету 1915 года — это лето он и Маяковский провели на берегу Финского залива, в Куоккале (теперь — Репино), — читаем:

«...У нас установился обычай: вечерами, после целодневной работы, часов в семь или восемь, Репин заходил ко мне, и мы вместе с Маяковским, вместе с моей семьей уходили по направлению к Оллиле (Солнечное. — *И. Э.*), в ближайшую приморскую рощу. Маяковский шагал особняком, на отлете, и, не желая ни с кем разговаривать, беспрерывно декламировал сам для себя чужие стихи — Сашу Черного, Потемкина, Иннокентия Анненского, Блока, Ахматову... Репин слушал его с увлечением, часто приговаривая: „Браво!“» [1]

Л. Ю. Брик в свою очередь сообщает: «Чужие стихи Маяковский читал постоянно, по самым разнообразным поводам» — и приводит в качестве примера среди прочих строки Ахматовой:

Столько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает...

Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты.

«Влюбленный Маяковский, — продолжает Л. Брик, — чаще всего читал Ахматову. Он как бы иронизировал над собой, сваливая свою вину на нее, иногда даже пел на какой-нибудь неподходящий мотив самые лирические, нравящиеся ему строки. Он любил стихи Ахматовой и издевался не над ними, а над своими сентиментами, с которыми не мог совладать... В то время он читал Ахматову каждый день». [2]

Судя по приводимым в этих воспоминаниях цитатам, к числу излюбленных поэтом стихотворений Ахматовой относились: «Гость», «Прогулка», «Сероглазый король», «У меня есть улыбка одна...» и посвященное А. Блоку «Я пришла к поэту в гости...».

Не случайным следует считать и тот факт, что в редактируемом Маяковским журнале «Леф», в первом номере за 1923 год, дана положительная оценка книге Б. Эйхенбаума «Анна Ахматова» и ряду статей В. Виноградова, среди которых была и статья о поэтессе.

---

[1] Чуковский К. Из воспоминаний. М., 1958, с. 313—314.

[2] Брик Л. Ю. Маяковский и чужие стихи (Из воспоминаний). — Знамя, 1940, № 3, с. 167, 171.

Примерно так же складывались взаимоотношения Маяковского с Мандельштамом.

Начавший свой литературный путь в «Аполлоне» (1910) и проявивший акмеистические тенденции в первой книге стихов «Камень» (1913), Мандельштам высоко ценил автора «Флейты-позвоночника», «Войны и мира», «Про это». В статье «Выпад» (1924) Мандельштам назвал Маяковского первым среди поэтов, творчество которых рассчитано «не на вчера, не на сегодня, а на всегда».[1] В других своих статьях, дискутируя с Маяковским по вопросам поэтического языка, он отзывался о нем с высоким пиэтетом. Маяковский же, нападая на акмеистов, ни разу не задел Мандельштама, считая его случайным попутчиком этого течения. Он встречался с ним лично (одна из таких встреч была зимой 1920 года в петроградском Доме искусств, где Маяковский остановился, приехав из Москвы для публичного чтения поэмы «150 000 000»), читал и помнил его стихи. Наизусть Маяковский знал и частенько повторял стихотворения «Петербургские строфы» («Над желтизной правительственных зданий...») и «Аббат».[2]

Илья Садофьев, в отличие от поэтов, о которых мы говорили выше, пришел в литературу из рабочей среды. У Маяковского не было ни малейших оснований для идейной полемики с ним; он лишь присматривался к молодому поэту-«правдисту», как и к другим малоизвестным литераторам с трудовой биографией. Интерес к ним привел однажды Маяковского на занятие кружка рабочих поэтов, собиравшегося в Народном доме графини Паниной на Тамбовской улице в Петрограде.

Маяковский ценил природные жизненные корни творчества рабочих-поэтов, но не мог умолчать о сугубом традиционализме их поэтических средств, о «хромающей» форме, бедности словаря. Кружковцы в свою очередь встретили его замечания в штыки. Маяковский, по словам Садофьева, «горячо спорил о форме стиха, резко критиковал произведения присутствовавших поэтов. Не дослушав до конца наших возражений, Маяковский поднялся и ушел... Я же вместе с Логиновым не поддержал нападавших на Маяковского. Поэтому не случайно спустя пять

---

[1] Мандельштам О. О поэзии. Сборник статей. М., 1928, с. 12.

[2] Знамя, 1940, № 3, с. 182.

лет, в 1918 году, я послал ему свой первый поэтический сборник «Динамо-стихи» с такой дарственной надписью: „Пророку революции тов. Владимиру Маяковскому. Автор И. Садофьев, 2-й год советского века“». [1]

Между этими двумя фактами — первой встречей и посылкой книги стихов — произошли важные события в жизни Садофьева: он познакомился с М. Горьким (который также критиковал и стихи его и прозу); в 1916 году попал под арест и за принадлежность к большевикам был осужден на шестилетнюю ссылку в Якутию; вернулся из ссылки после свержения царизма, снова принялся за общественную и литературную деятельность, снова повидался с Маяковским.

Их вторая встреча произошла в мае 1917 года на совещании «поэтов, беллетристов, художников и музыкантов-интернационалистов», созванном во дворце Кшесинской, где помещались Центральный и Петроградский комитеты РСДРП (большевиков). Маяковский на этом совещании выступил против догматиков, предлагавших при оценке деятелей искусств исходить из их партийной принадлежности; он требовал руководствоваться мировоззрением художника и степенью его дарования; он поддержал предложение одного из ораторов назвать объединение революционных художников «Обществом пролетарских искусств». Об этом И. Садофьев рассказал в 1918 году, обозревая в специальной статье деятельность Пролеткульта. [2]

В «Динамо-стихах», выдержавших за короткий период шесть изданий, было представлено творчество И. Садофьева 1917—1918 годов. Его жесткие, отточенные строфы прозвучали как гимны труду, гимны человеческим легионам, ставшим в преддверии нового мира. Это было творчество революционного романтика, верившего в будущее и знавшего цену рабочей закалке, трудовому поту, борьбе за социальные права. О нем высоко отозвался Валерий Брюсов, писавший: «Садофьев — поэт сильных, восторженных чувств, великого революционного пафоса, для которых он нашел соответствующее выражение; ха-

---

[1] Назаренко Як. Певец Октября. К 80-летию со дня рождения Ильи Садофьева. Нева, 1969, № 11, с. 186.

[2] Садофьев И. На солнечный путь (К годовщине пролетарского журнала «Грядущее»). — Грядущее, 1918, № 10, с. 17. См. также отрывок из воспоминаний О. И. Лешковой в кн.: Катанян В. Маяковский. — Лит. хроника, с. 87.

рактерны для него — длинные стихи «из двух кол», со смелыми нарушениями метра, крепкий язык, полный громких слов, не чуждающийся новообразований («фонтанно», «дирижаблит» и т. п.)».[1] Надо полагать, что на эти особенности обратил внимание и Маяковский.

В середине двадцатых годов Садофьев был председателем ленинградского отделения Союза поэтов и встречался с Маяковским на разного рода диспутах и деловых заседаниях. Он возглавил, в частности, ленинградскую делегацию на Первой Всероссийской конференции пролетарских писателей в январе 1925 года (делегатами были А. Маширов-Самобытник, П. Арский, Я. Бердников, Н. Тихомиров, из молодых — Е. Панфилов и В. Саянов). Маяковский, хотя и не состоял в Ассоциации пролетарских писателей, был активным участником этой конференции. Ленинградская «курия» с восхищением наблюдала, как мужественно и умело отбивался он от нападок журналиста Л. Сосновского, утверждавшего, что в своей поэме «Владимир Ильич Ленин» Маяковский исказил облик вождя. С блеском настоящего полемиста поэт доказал, что поводом для этих нападок послужило чистейшее недоразумение (опечатка в газетной публикации отрывка из поэмы), которое его оппонент использовал для того, чтобы опорочить произведение об Ильиче. Полемика эта была едва ли не одним из центральных эпизодов конференции и врезалась в память всех ее участников.

В 1926 году вышла из печати книга И. Садофьева «Простей простого», которую также знал Маяковский (она сохранилась в его личной библиотеке). Книга эта отразила трудности, которые переживал тогда в своем творчестве автор. Отойдя от принципов Пролеткульта, развенчав риторику, осознав необходимость реалистической простоты, И. Садофьев, однако, не нашел еще твердых путей освоения новых тем, повторялся, впадал в резонерство. Слабости эти не были оставлены без внимания Маяковским. Ему нравилась «рабочая хватка» в стихах одного из зачинателей пролетарской поэзии, ему импонировал их оптимизм, но огорчало и даже несколько раздражало однообразие языка, робость поисков в области формы. Об этом он говорил на вечере в зале Академической капеллы 5 октября 1926 года.

---

[1] Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. — Печать и революция, 1922, № 7, с. 63.

При жизни Маяковского Садофьев выпустил еще две книги стихов («Звонкая кровь», 1927 и «Крутая жизнь», 1929). В них слышались новые, более выверенные ритмы и слова. Однако дошли ли эти книги до Маяковского и знал ли он их, осталось неизвестным.

Самуил Маршак, как и другие поэты, о которых говорилось выше, начал свой творческий путь до революции. Он довольно активно выступал в периодической печати со стихотворными фельетонами на злободневные темы. Одновременно с ним (в 1915—1916 годах) в качестве поэта-фельетониста выступал в «Новом Сатириконе» Маяковский. Маршак печатался еще в старом «Сатириконе» до Маяковского, а в период, о котором мы говорим, сотрудничал в «Биржевых ведомостях» — весьма распространенной, издававшейся в Петрограде газете, которую читал и Маяковский. Не заметить его изящных, остроумных, мастерски написанных фельетонов Маяковский не мог, хотя вполне можно допустить, что имени автора не знал, ибо Маршак все свои сатирические произведения подписывал псевдонимами («д-р Фрикен», «Уэллер»). Однако в советские годы Маяковский не только знал стихи Маршака, но и восторженно повторял, применял к «случаю» в живой беседе и в литературных спорах.

«Если он слышал или появлялись в печати какие-нибудь хорошие новые стихи, — пишет Л. Брик, — он немедленно запоминал их, читал сто раз всем, радовался, хвалил, приводил этого поэта домой, заставлял его читать, требовал, чтобы мы слушали... Так было с «Гренадой» Светлова, с ранними стихами Сельвинского, со стихами Маршака для детей». И далее: «Как-то, кажется, в 1926 году, Маяковский пришел домой и сказал, что на завтра позвал Маршака обедать... Учительницы изводили тогда Маршака тем, что он „недостаточно педагогичен“»[1] — и Маяковский решил защитить его от этих «старых дев». В стихотворениях Маршака «Цирк» и «Сказка о глупом мышонке» есть строки, которые особенно часто повторял Маяковский применительно к разным случаям жизни, например:

Разевает щука рот,
А не знает, что поет.

---

[1] Знамя, 1940, № 3, с. 180.

Это подтверждается текстом одного из печатных выступлений Маяковского. В едкой полемической заметке «Караул!», помещенной в февральском номере журнала «Новый Леф» за 1927 год, обрушиваясь на чиновников из «Совкино», не пожелавших вникнуть в суть его киносценария, Маяковский задал им серию обличающих вопросов, в том числе и следующий (здесь он несколько видоизменил текст Маршака):

«Почему после таких решений ведающие художеством смиряются и становятся в положение персонажа детской сказки:

Раскрывает рыбка рот,
А не слышно, что поет».

(т. 12, с. 132)

Нетрудно заметить, что в поэтике детских стихов Маяковского («Что такое хорошо и что такое плохо?», «Что ни страница — то слон, то львица», «История Власа — лентяя и лоботряса», «Конь-огонь» и др.) есть много общего с поэтикой Маршака: гибкость ритма, изобретательность сюжета, выразительная простота языка. Естественно поэтому, что в 1930 году было подготовлено совместное издание детских стихов В. Маяковского, С. Маршака и С. Кирсанова. Книжка эта, название которой повторяло заглавие одного из стихотворений Маяковского — «Песня-молния», — вышла в свет уже после его смерти.

3. «КАК НАДО ПИСАТЬ ДЛЯ РОСТЫ»

Из ленинградских поэтов старшего поколения Маяковский хорошо знал также Сергея Спасского и Всеволода Рождественского.

Спасский познакомился с ним весной 1914 года, будучи гимназистом шестого класса Тифлисской гимназии и сочиняя стихи в новаторском духе тех лет. Стихи Маяковскому понравились, он даже собирался их печатать. Два года спустя они встретились в Петрограде, в скромной холостяцкой комнате, которую Маяковский снимал на Надеждинской улице (носящей теперь имя поэта). Маяковский снова слушал его стихи, читал ему отрывки из поэмы «Война и мир» (чтение это было, по существу, нелегальным, так как поэма не печаталась по цензурным запретам), подарил только что вышедшую отдельным изданием поэму «Флейта-позвоночник». Вспоминая Мая-

ковского тех дней, Спасский пишет, что в обращении с младшими он был необычайно уважителен и прост.

«Он радовался успехам товарищей и всячески готов был поддержать молодых. Фатоватая поза, вздернутая голова, самовлюбленные, процеженные сквозь зубы фразы, модное тогда кокетничанье собственной «гениальностью» — все это было глубоко враждебно ему. Прямо, без всяких предисловий, не желая выслушивать никаких благодарных восклицаний, подошел он к телефону, позвонил в журнал «Очарованный странник», опиравшийся на левую молодежь, и совершенно категорически предложил редактору назначить мне скорую встречу и напечатать мои стихи». [1]

Весной 1918 года, в Москве, они встречались почти ежедневно. Маяковский тогда выпустил «Газету футуристов», которая расклеивалась на улицах города. В ней, наряду со своими произведениями — «Наш марш» и «Революция» — он поместил и стихи Спасского. Последующие их встречи носили спорадический характер.

Живя в тридцатые годы (и позднее) в Ленинграде, Спасский написал книгу воспоминаний «Маяковский и его спутники», которая вышла из печати к десятилетию со дня смерти поэта. Немало сделал он в эти годы и для пропаганды творчества Маяковского.

Вс. Рождественскому довелось однажды выступать на вечере поэтов вместе с В. Маяковским и А. Блоком. Было это 27 февраля 1919 года в кафе «Привал комедиантов» на Марсовом поле в Петрограде. Сам он, однако, об этом выступлении забыл, в своих воспоминаниях его не указывал, и оно устанавливается нынче по газетной хронике того времени. [2] Глубочайшее впечатление произвело на молодого поэта другое выступление Маяковского — чтение поэмы «150 000 000». Подробности этого вечера, состоявшегося 4 декабря 1920 года и ставшего крупнейшим событием в культурной жизни Петрограда, нам известны благодаря очерку Вс. Рождественского «Маяковский читает стихи». [3]

---

[1] Спасский С. Маяковский и его спутники. Воспоминания. Л., 1940, с. 61.

[2] См.: Жизнь искусства, 1919, 5 марта.

[3] Веч. Ленинград, 1946, 5 июля. Очерк вошел в книгу Вс. Рождественского «Страницы жизни» (М., 1974) под заглавием «Дом искусств» и в сборник «Маяковский в воспоминаниях родных и друзей» под первоначальным заглавием.

Тогда же, в декабрьские дни, Маяковский посетил Петроградское (или, как оно именовало себя, Петербургское) отделение РОСТА, выпускавшее «окна сатиры» наподобие ростинских плакатов Маяковского, хотя и в несколько иной художественной манере. Здесь трудились над текстами поэты Владимир Воинов и Александр Флит. Работавший с ними художник В. В. Лебедев рассказывал автору этих строк, что Маяковский, посещая мастерскую РОСТА, весьма придирчиво оценивал плакатные тексты. Он, например, забраковал подпись под плакатом, который должен был запечатлеть переход страны к мирному труду и готовность ее к боям на случай новых нападений извне (В. Лебедев, автор рисунка, изобразил мастерового за работой и рядом с ним винтовку). Подпись гласила:

Штык — в землю,
В руки — пила.

Но слова «Штык — в землю» противоречили замыслу плаката: оружие надо было держать наготове. Маяковский предложил свою подпись:

Работать надо —
Винтовка рядом.

Так с этим двустишием и вышел плакат.[1] Сейчас уже трудно установить, кто был автором первоначального текста, но, по свидетельству В. Шкловского, одно из раскритикованных поэтом «окон» имело подпись А. Флита. Маяковский «сердился и смеялся, что в питерской РОСТЕ в окно вмерзли старые рисунки Владимира Лебедева с подписью Флита. Они вмерзли и извещали улицу о том, что уже изменилось».[2] Косвенно это подтвердил Вс. Рождественский, который сообщил мне, что после чтения в

---

[1] Оригинал с текстом Маяковского был показан мне в 1939 году В. Лебедевым в его ленинградской мастерской на ул. Белинского. С его слов данный эпизод в прежних моих книгах «Маяковский-плакатист» (Л.—М., 1940, с. 69) и «Маяковский-сатирик» (Л., 1941, с. 152) отнесен к весенне-летнему периоду 1921 года. Впоследствии с помощью В. А. Катаняна удалось установить, что в 1921 году Маяковский вообще не приезжал в Петроград, а после этого был здесь проездом (на пути в Ревель) лишь осенью 1922 года. Таким образом, сведения, приводимые В. Лебедевым и далее — В. Шкловским, должны быть приближены к дате, названной Вс. Рождественским, т. е. к началу декабря 1920 года.

[2] Шкловский В. О Маяковском. М., 1940, с. 156.

Доме искусств поэмы «150 000 000» Владимир Владимирович сказал окружившим его литераторам, что агитационные и сатирические строки поэмы он читал, помимо прочего, «в назидание Флиту — как надо писать для РОСТЫ».

Справедливость требует отметить, что А. Флит, начавший свой творческий путь в 1917 году фельетонистом «Нового Сатирикона» и, видимо, не всегда удачно выступавший затем в качестве плакатиста-текстовика, впоследствии проявил себя как автор остроумных и метких литературных пародий и эпиграмм, пользовавшихся у читателей и слушателей большим успехом. Они мелькали на страницах ленинградской периодики в двадцатые — тридцатые годы и вошли в книги Флита «Братья-писатели», «В садах литературы», «Таланты наизнанку». Не исключено, что «назидание» Маяковского, во всяком случае его богатый опыт поэта-сатирика, сыграло свою роль в творческом развитии Флита, который, кстати, успешно выступал как фронтовой сатирик-агитатор в годы Великой Отечественной войны (иногда в соавторстве с Михаилом Дудиным).

4. «С МАРСИАНСКОЙ ЖАЖДОЮ ТВОРИТЬ...»

Глубокий, неиссякающий интерес питал Маяковский к поэтам, начинавшим свой путь после Октября. В них он ощущал слитность с революционной эпохой, ценил их жизненный опыт, поиски нового в поэтическом слове. Он видел в них будущее советской поэзии.

Николай Тихонов начинался как поэт еще в 1916—1917 годах, когда в походах и на привалах складывались и заносились на страницы тетради фронтовые стихи. Но в литературу он стал входить позднее, года через три-четыре, живя в Петрограде. Одна за другой из-под пера бывшего фронтовика возникали баллады, прославлявшие людей долга, людей революции, безымянных героев. Маяковский впервые прочел эти произведения, скорее всего, в рукописи — это было осенью 1922 года, когда Тихонов приехал в Москву и представил издательству «Круг» книгу стихов «Брага», куда вошли все его баллады. Владимир Владимирович был теснейшим образом связан с этим издательством, находился в курсе всех его дел.

Нерасторжимое духовное родство связывало обоих

поэтов. Работая в разных манерах, но воодушевленные единой страстью служения революции, тягой к новизне, непримиримым отношением к эпигонству и приспособленчеству в искусстве, они испытывали органическую близость друг к другу.

Вдохновенная романтика тихоновских стихов, стремительность ритма, накал героических чувств — все это не могло не увлечь поэта-трибуна. И когда Маяковский посетил Прагу, он в интервью для печати сказал: «Николай Тихонов, вероятно, самый выдающийся из ленинградских лириков...» Слова эти приведены в газете «Прагер прессе» за 22 апреля 1927 года.

Между двумя датами — более чем в шестилетний период, отделявший пражское интервью от знакомства в Доме искусств — были у них неоднократные встречи. «...Видеть его и слушать, — писал Тихонов, — всегда праздник, потому что он дышит такой силой творчества, так неиссякаемо жизнерадостен... Однажды я попал к нему на квартиру. Он ходил по квартире, как по номеру гостиницы, как случайный заезжий, который через несколько дней съедет и поедет дальше. Но снова он читал стихи, полные веры в жизнь, стихи, которые стали как бы новым, добавочным явлением в природе нашей обновленной страны, снова его голос первого поэта звучал со страниц газет, журналов, брошюр, сборников...»[1]

Многие из этих встреч забылись, но документы и воспоминания современников дают возможность их восстановить.

В рукописном дневнике Б. М. Эйхенбаума под рубрикой «1924» читаем: «21 мая: у Маяковского в Европейской гостинице, в № 26. Были Якубинский, Тынянов, Н. С. Тихонов, Пунин, Винокур и я. Говорили о Лефе».

Как рассказывал нам затем автор дневника, речь шла тогда не о группе Левого фронта искусств (Леф), а о журнале того же названия, который редактировал Маяковский. После смерти В. И. Ленина он решил издать специальный номер журнала, посвященный анализу ленинской речи, и поручил эту работу ленинградским литераторам и языковедам. Тихонов участвовал в обсуждении проекта, который вскоре и осуществился: № 1 (5) журнала «Леф» вышел с шестью работами ленинградских авторов (Б. Эйхенбаума, В. Шкловского, Ю. Тынянова,

---

[1] Тихонов Н. Щедрый талант. — Лит. газ., 1940, 26 марта.

Б. Томашевского и др.), содержащими анализ языка Ленина.

Год спустя «Леф» перестал выходить. Задумывая новый журнал, Маяковский решил привлечь к сотрудничеству Тихонова. В знакомой нам уже заметке «А что вы пишете?» он сообщил, что в журнале «рядом с московской группой будут работать и лучшие работники искусств и теоретики Ленинграда», — первым среди них он назвал автора «Браги» (см. т. 12, с. 124). Этому заявлению предшествовала еще одна встреча в Европейской гостинице — между 17 и 22 мая 1926 года, — также отмеченная в дневнике Эйхенбаума: «„Европа“, № 26: Тихонов, Тынянов, Якубинский. Разговор с фининспектором...»[1]

Несколько раз Маяковский бывал у Тихонова на квартире — в доме № 2 по Зверинской улице, неподалеку от ленинградского зоопарка. Об одном из таких посещений рассказывает в своих воспоминаниях В. Каверин:

«В доме Тихонова в двадцатые годы господствовала атмосфера необычайности, оригинальных выдумок, поэтических вечеров, бескорыстия молодости. Мне казалось тогда, что этот дом не похож на все другие дома в Ленинграде и что люди, которые бывали в нем, просто обязаны были хоть чем-нибудь отличаться от всего остального человечества. Впрочем, так оно, вероятно, и было! В тот день среди гостей мне запомнился Константин Вагинов, поэт тонкий, своеобразный и, к сожалению, давно забытый».

Вагинов был к тому времени автором двух книг стихов — «Путешествие в хаос», вышедшей еще в 1921 году, и книги без названия, выпущенной в 1926-м. Его поэзия, по словам Каверина, была похожа на «грустный ночной разговор с самим собой, прерывающийся воспоминаниями о прочитанном и пережитом». На встрече был также Николай Браун, незадолго до этого заявивший о себе книгой «Мир и мастер» и уже сдавший в издательство «Прибой» свой второй сборник стихов («Новый круг»). Итак, четыре поэта и один прозаик. Завязался спор о том, что связывало в литературе их всех, — о языке, о пределах его сложности и простоты.

---

[1] Стихотворение «Разговор с фининспектором о поэзии» тогда еще не было напечатано. Оно было опубликовано отдельным изданием в июне 1926 года.

«Право на сложность в поэзии, — пишет Каверин, — право на своеобразие, отказ от нарочитой простоты, если эта простота не помогает поэту, — вот в чем теперь была сущность дела... Спор, который велся в тот вечер у Тихонова, не мог не задевать Маяковского, потому что за этим требованием (простоты во что бы то ни стало. — *И. Э.*) уже тогда постепенно вырисовывалась фигура мещанина, любителя тех «кудреватых митреек», против которых впоследствии Маяковский выступил в своей последней поэме. Это была уже та простота, которая «хуже воровства», как говорит русская пословица, простота, которая была близка к тому, чтобы вот-вот превратиться в пароль для входа в поэзию и которая впоследствии под знаменитым лозунгом «одемьянивания» нанесла немалый вред нашей литературе». [1]

Беседа эта, происходившая в один из сентябрьских вечеров 1928 года, [2] длилась до трех часов ночи. Предмет спора действительно очень волновал Маяковского — он возвращался к нему неоднократно и довольно ясно осветил его в разговоре с В. Саяновым и Н. Брауном, когда в последний раз посетил Ленинград: он отстаивал право поэта на то, чтобы писать не только для нынешних, но и для будущих поколений, когда вкус и требования к поэзии неизмеримо возрастут. Об этом подробнее мы расскажем в следующей статье настоящего сборника.

Самому Тихонову особенно запомнилась встреча с Маяковским в середине марта 1930 года, когда готовилась к выезду в Среднюю Азию писательская бригада, организованная редакцией «Известий» и Госиздатом. В канун отъезда члены бригады Н. Тихонов, В. Луговской и П. Павленко ужинали в Доме Герцена на Тверском бульваре в Москве.

«К нам, — рассказывает Тихонов, — неожиданно подошел Маяковский, придвинул стул, сел и стал спрашивать, что у нас за заговор. Мы сказали про бригаду и про то, что шесть писателей едут в Туркмению. Он стал

---

[1] Каверин В. Маяковский (рукопись; хранится у автора; частично вошла в текст мемуарного очерка В. Каверина «Несколько лет» — Новый мир, 1966, № 11, с. 139—141).

[2] По словам Каверина, это было «осенью двадцать восьмого года... после какого-то публичного диспута, кажется в Институте истории искусств». Однако в названном институте Маяковский последний раз выступал 18 мая 1926 года. По-видимому, речь идет о вечере Маяковского в зале Академической капеллы (доклад «Левее Лефа», ответы на записки и т. д.) 29 сентября 1928 года.

смеяться, шутить, сказал, что теперь под пальмами (ему казалось, что в Туркмении есть пальмы, как в тропиках) будут находить много смятых бумаг — наших черновиков и заготовок. Он был, как всегда собран, серьезно заинтересовался нашей поездкой, сказал, что сам бы поехал, но много дел в Москве, нельзя сейчас ему уезжать. Это он говорил за двадцать дней до рокового 14 апреля».[1]

Николай Тихонов, пришедший в поэзию «с марсианской жаждою творить», автор баллад, вдохновенный романтик, пройдя через период трудных «поисков героя» (название книги стихов 1923—1926 годов), поднимался в это время к вершинам нашей литературы. Перед ним открывался большой мир борьбы и деяний современного человека — в общении с этим миром выковывались строфы его новых стихов и поэм, на которые стойким светом легли традиции, завещанные Маяковским.

Некоторые сложности отличали взаимоотношения Маяковского с Виссарионом Саяновым. При первой встрече — в январе 1925 года на конференции пролетарских писателей — Маяковский ничего не знал о молодом поэте: его имя стояло всего лишь под одним стихотворением — «Встреча с заставой», — появившимся в первом номере журнала «Звезда» за этот год (до того он печатался в разных альманахах, но подписывался другими именами). Однако стихотворение это дало начало «Фартовым годам» — сборнику, которым Саянов успешно дебютировал в нашей поэзии всего лишь год спустя. «Заставские» мотивы этого сборника несли в себе заряд комсомольской юности, земного оптимизма, высокой ответственности перед временем, перед людьми.

Пусть поют под ногами каменья,
Высоко зацветают поля,
Для людей моего поколенья
Слишком твердою стала земля.

И путиловский парень, и пленник,
Изнуренный кайенской тюрьмой, —
Все равно это мой современник
И товарищ единственный мой.

О «Фартовых годах» с восторгом отозвались очень близкие и ценимые Маяковским поэты — Н. Асеев и М. Светлов. Сам же Маяковский ощутил искренность и

---

[1] Тихонов Н. Невиданная весна. — В кн.: Тихонов Н. Двойная радуга. М., 1964, с. 179.

свежесть чувств в произведениях молодого поэта, увидел в нем певца своего поколения, но не мог пройти мимо элементов словесной экзотики, признаков литературщины в ряде стихов (Саянов не до конца преодолел в них следы поэтики бывших декадентских течений). Потому на первых порах он не столько хвалил его, сколько критиковал. В таком духе он высказался о Саянове на вечере в Академической капелле 5 октября 1926 года. Вероятно, подобным же образом говорил он о Саянове в докладе «Стихи и задачи поэта», читанном в Закавказском коммунистическом университете (Тифлис) 12 декабря 1927 года, — имя Саянова стоит в черновых набросках к докладу, сделанных Маяковским (см. т. 13, с. 185).

«Проверка временем, — писал впоследствии Саянов, — показала величие Маяковского и правоту его позиций в творческих спорах двадцатых годов. И как радостно бывало встретить неожиданно Маяковского, переброситься с ним несколькими короткими фразами, услышать его мнение о напечатанных тобою стихах, часто неодобрительное, но всегда благожелательное».[1]

Так писалось потом, но в то время, о котором мы рассказываем, критика, сопровождаемая добрыми советами и напутствиями, переносилась дебютантом не очень легко. В записной книжке Саянова есть строки-исповеди — перечень «упущенных ⟨в жизни⟩ возможностей». Среди них и такая:

«В 1929 году на дружеские слова Маяковского не ответил, хоть и всей силой сердца своего тянулся к нему, — гордыни своей послушался».[2]

А в «дружеских словах» недостатка не было — особенно в 1929 году, когда Саянов был уже автором «Комсомольских стихов» — второго своего сборника, поэмы «Картонажная Америка» и только что вышедшей книги избранных стихов «Современники».

Вспоминая майский день 1929 года, когда он случайно столкнулся с Маяковским на Михайловской площади (ныне — пл. Искусств) и тот затащил его к себе в Европейскую гостиницу, Саянов пишет:

«Обычно мы встречались с Маяковским в редакциях, на литературных вечерах, на московских улицах; впервые сегодня я был в гостях у поэта. С любопытством раз-

---

[1] Саянов В. Встречи с Маяковским. — Нева, 1957, № 4, с. 170.
[2] Цит. по кн.: Хренков Д. Виссарион Саянов. Л., 1972, с. 54.

глядывал я большой номер. Удивительно чисто здесь, нигде и ни в чем ни единой приметы традиционного поэтического беспорядка. Ни единого пятнышка, ни одной пылинки на костюме Маяковского, ни одной приметы растрепанного поэтического Парнаса, во всем — чистота лаборатории...

За бутылкой «Ореанды» мы разговорились.

Сразу же зашла речь о молодых поэтах, моих сверстниках, и о моих собственных стихах.

— Мало видна работа молодых, — сказал Маяковский. — Редко читаю и ваши стихи. Мои чаще встречаются в печати.

— Понятно, ведь вы и больше пишете.

— Нет, пишу я, конечно, меньше иных молодых поэтов. Но вы стараетесь упрятать свои стихи в альманахи с двухтысячным тиражом, в областные журналы, а моя трибуна — газета, вот потому моя работа и видней...

Меня, — продолжает Саянов, — почти до конца разговора не покидало странное ощущение, что он чего-то допытывается, понять хочет, что я за человек есмь. Конечно, он не выделял меня из круга моих сверстников. Только у Горького встречал я такой живой интерес к любому человеку, к любому рядовому труженику литературы. Беседуя со мной, Маяковский хотел, очевидно, найти во мне черты, характерные для всей молодой поэтической поросли».[1]

Дальше разговор пошел о Блоке, о Надсоне, о символистах, о подражателях и настоящих творцах. «С большой теплотой, — замечает Саянов, — говорил он о людях, заслуживающих уважения, и не было уже в речи его ни шутки, ни усмешки».[2]

4 марта 1930 года на дневном выступлении Маяковского в Актовом зале Ленинградского университета сидевшие в первом ряду Б. Лихарев и Д. Левоневский подали ему записку: «Как Вы относитесь к стихам Саянова?»

Вопрос был не праздным. В кругах ленинградской поэтической молодежи давно поговаривали, что Маяковский «не одобряет» Саянова и даже с ним «на ножах». Ответ оратора был коротким, но немножко загадочным.

---

[1] Саянов В. Встречи с Маяковским. — Нева, 1957, № 4, с. 170—171.

[2] Там же, с. 172.

Маяковский сказал, что давно знает Саянова, что у него есть прочные, хорошо звучащие стихи, но добавил:

— Посмотрим, выйдет из него поэт или броненосец.

Саянов, не присутствовавший на этой встрече, в своих воспоминаниях, написанных четверть века спустя, отнес высказывание Маяковского не к марту 1930 года, а к более раннему времени, допустив явный хронологический сдвиг. Но дело не в этом, а в том, что он воспринял слова Маяковского как предостережение, как намек на свою, что ли, неподатливость и негибкость, хотя друзья и пытались уверить его, что в сознании Маяковского «броненосец» ассоциировался со знаменитым эйзенштейновским фильмом, совершавшим триумфальное шествие по странам мира...

На следующий день после встречи в университете Саянов открывал в Доме печати вечер, посвященный отчетной выставке Маяковского, а еще днем позже снова обсуждал с ним наболевшие вопросы поэзии. Что же касается напоминания Маяковского о работе литератора в газете, оно оказалось отнюдь не лишним ни для Саянова, ни для многих других. Известно, каким пламенным поэтом-публицистом явился Саянов, да и многие ровесники его в тридцатые годы и в период Великой Отечественной войны.

Несколько своеобразным путем, отличным от пути Тихонова и Саянова, входил в поэзию Николай Заболоцкий. Единственной книгой его, изданной при жизни Маяковского (если не считать стихотворных брошюр для детей), были «Столбцы». Но встреча его с Маяковским состоялась до выхода книги, когда молодой поэт принадлежал к содружеству литераторов, именовавшемуся поначалу «Левым флангом», а потом «Объединением реального искусства», сокращенно — Обэриу. Кроме Заболоцкого, в объединение входили Д. Хармс, А. Введенский, И. Бахтерев, А. Разумовский; примкнули к нему К. Вагинов и Н. Олейников.

«Владимира Владимировича, — сообщает И. Бахтерев, — заинтересовало наше содружество, когда он услышал декларацию на диспуте, устроенном в Ленинградской капелле. Декларацию разработал Заболоцкий совместно с Введенским».[1] Документ этот содержал характеристи-

---

[1] Бахтерев И. Когда мы были молодыми (Невыдуманный рассказ). — В кн.: Воспоминания о Заболоцком. М., 1977, с. 59.

ку всех участников группы, а также формулировку основных ее творческих лозунгов, в которых утверждались конкретность и предметность художественного образа, стремление очистить его «от литературной и обиходной шелухи».[1] Кое-что в этих лозунгах было и от раннего футуризма, от увлечения необычными, гротескными формами построения образа и слова.

Маяковский с серьезным вниманием отнесся к декларации, как бы мысленно поправляя отдельные чрезмерности и завихрения, без которых не обходилось самоутверждение ни одного из претендовавших на новаторство творческих объединений. В краткой беседе с членами группы, происходившей в оркестровом помещении капеллы, он предложил опубликовать декларацию (или развернутое сообщение о ней) в «Новом Лефе». Публикация эта не состоялась (воспрепятствовал ей соредактор журнала О. М. Брик), группа вскоре распалась, а Заболоцкий первым же своим сборником, вышедшим в 1929 году, проявил себя как поэт глубоких творческих исканий, далеко не во всем совпадавших с требованиями обэриутов.

Можно лишь пожалеть о том, что Маяковский не был свидетелем его творческого развития в последующие годы.

5. ЛИТЕРАТУРНАЯ СМЕНА

Были в нашем городе литераторы, которые начинали свой творческий путь как поэты, выпускали книги стихов, а затем перешли на прозу, литературоведение, критику. К их числу принадлежали: Борис Соловьев, который после трех стихотворных сборников («Вехи», «Лирический репортаж», «Дальние маршруты») написал несколько повестей, а впоследствии ряд критических монографий; Геннадий Фиш, после «Разведки», «Контрольных цифр» и других поэтических сборников ставший автором известных книг о скандинавских странах; Сергей Малахов, который дебютировал как поэт еще в 1923 году, а в последние десятилетия занимался историей литературы.

Любопытно, что ранние, в общем-то, не очень приметные поэтические опыты этих авторов не прошли мимо внимания Маяковского.

---

[1] Обэриу — Афиши Дома печати, 1928, № 2, с. 11.

Книгу Б. Соловьева «Лирический репортаж» Маяковский прочел сразу же по выходе в свет (в 1929 году), оставил на ее страницах пометки, а об одном из стихотворений высказался на конференции московских писателей 8 февраля 1930 года. Он процитировал две строки из стихотворения «Песня»:

И долго носился я с первой строкой,
Как с Евой носился создатель.

«Во-первых, — сказал Маяковский, — это библейская чушь, а во-вторых, создатель не носился с Евой, — он сделал просто: взял ребро и сделал Еву. Что это значит? Это — пользование старым негодным поэтическим арсеналом, негодным на всех этапах нашей работы» (т. 12, с. 409).

Едва ли Маяковский был в данном случае прав. Библеизмы и евангелизмы довольно часто применяются в поэтическом языке, применял их и сам Маяковский то в лирико-патетическом плане («Облако в штанах»), то в пародийно-сатирическом («Мистерия-буфф»). Да и некий отход от библейского канона, от легенды о Еве («с Евой носился создатель») вполне позволителен для поэта. Похоже, что своим высказыванием о стихотворении Б. Соловьева Маяковский сделал известную уступку входившей тогда в силу социологической критике.

Гораздо более справедлив был Маяковский в критике стихотворений С. Малахова. Не щадя самолюбия автора, он писал в июньском номере «Нового Лефа» за 1927 год:

«Товарищ Малахов передал через меня Асееву книгу стихов «Песни у перевоза»... Жалко мне Асеева — краду у него веселые минуты, а в книге есть что почитать. Например:

Никогда, похоже, не забудешь
Черные ресницы впереди...

Впереди?
Это что ж, в отличие от ресниц сзади?
Или:

И всю ночь гудящие антенны,
Припадая, бились надо мной!..

Заявите в «Радиосвязь»!» (т. 12, с. 145—146).

В личной библиотеке Маяковского сохранился четвертый номер журнала «Комсомолия» за 1926 год, где в

статье критика М. Беккера приведены следующие строки Малахова из стихотворения, посвященного комсомолке:

У нее не юбок шуршащий шелк,
А Ульянова пятый том.

На полях журнала против этих строк Маяковский написал: «Дичь!», а в докладах «Как писать стихи», читанных в разных городах осенью 1926 года, приводил эти строки как пример безвкусицы и фальши (см. т. 12, с. 487).

Из книг Геннадия Фиша Маяковскому был известен сборник стихов «Контрольные цифры», выпущенный издательством «Прибой» в 1929 году и подаренный ему автором.

В конце двадцатых годов мощным отрядом входило в литературу новое поколение ленинградских поэтов: А. Прокофьев, Б. Лихарев, Б. Корнилов, А. Гитович, О. Берггольц, А. Решетов, А. Чуркин. К моменту смерти Маяковского ни один из них не имел еще самостоятельной книги стихов. Считалось, что Маяковский этих авторов не читал.

Как мне разворачивать, ребята,
Слово, поднимающее гром? —

писал молодой Прокофьев. И первые раскаты этого «громового» звучания не мог не услышать поэт, внимательно следивший за ростом нашей литературной молодежи. Действительно, с циклом ранних стихов А. Прокофьева он познакомился еще в 1927 году по газетной публикации (об этом мы расскажем в следующей статье); с несколькими стихотворениями А. Гитовича — по коллективному сборнику «Разбег»; Б. Корнилов, Б. Лихарев и О. Берггольц помогали Маяковскому устраивать его выставку в Доме печати. А с целой группой рабочих-поэтов он встретился там же в марте 1930 года.

Если просмотреть записную книжку Маяковского за этот год, хранящуюся в его архиве, на обороте семнадцатой страницы можно найти следующую запись: «Дом печати. Кабинет начинающего писателя. Фонтанка, 7».

В кабинете на Фонтанке, где литературным консультантом был Г. Фиш (с его слов и сделал запись Маяковский), он мог встретить тех, кто едва лишь пробовал в поэзии свое перо. Но и они были интересны Маяковскому.

Он посетил занятие рабочей литературной группы «Ре-

зец», в которую входили А. Решетов, С. Бытовой, Д. Остров и др. «Мы, — вспоминает А. Решетов, — читали ему свои юношеские стихи, после чего Маяковский повел нас по выставке... Усталый, необычно для него хмурый и задумчивый, Маяковский с грустной добротой говорил о невзгодах и трудностях и о том, что поэты будущего будут жить и творить в несравненно более легких условиях. Под «поэтами будущего» мы, конечно, подразумевали себя».[1]

Существовали молодые авторы, имевшие на счету всего лишь по два-три напечатанных стихотворения и тоже известные Маяковскому. Он их сам вводил в литературу, наставлял и учил. Ярчайший пример — Леонид Равич.

Бездомный юноша из бывших беспризорных, приехавший в Ленинград поступить на работу, а пока что коротавший время на бирже труда, он писал лирические стихи. Потом работал на стройке, стал рабфаковцем, студентом и однажды послал свой стихотворный рассказ под заглавием «Безработный» в журнал «Новый Леф», сопроводив рукопись коротеньким письмом, адресованным Маяковскому.

В шестом номере журнала за 1928 год это обширное стихотворение появилось — но как! Заголовок большими буквами: «Письмо Равича и Равичу», за ним полностью письмо автора, обращенное к редактору, потом все сто пятьдесят строк стихотворения, а затем подробный его разбор, сделанный Маяковским в виде письма к молодому поэту.

«Я смотрел Ваш стих несколько раз, — предваряет свой разбор редактор журнала, — и читал его многим понимающим в словах товарищам. Выводы такие: Вы очень способны к деланию стихов (если это действительно «первое» и если описываемое действительно «правда»)».

И далее — по пунктам — достоинства:

«1. Все образы произведены обдуманно от двух главных тем — «безработица» и «голод»...

2. Прямое, не заталмуженное предыдущими поэтами отношение к шаблоннейшим явлениям...

3. Сделанность, слаженность слов, аллитерация, сама

---

[1] Цит. по ст.: Пантелеймонов Н. Становление поэта. Начало творческого пути А. Решетова. — Аврора, 1974, № 10, с. 65, 66.

явившаяся в результате долгого обдумывания наиболее выразительных для данного положения букв и слов...

4. И хорошо, что тоска, пронесенная через безработицу, разрешена по-двадцатилетнему и бодрому...» (т. 12, с. 180—181).

Каждый пункт проиллюстрирован цитатами из стихотворения, в частности, пункт 4-й — его концовкой:

Скоро утро —
Придут рабочие.
Попрошусь таскать
Кирпичи.

А затем под рубрикой «Плохо, по старинке» — перечень недостатков:

«1. Рядом с точными определениями расставлены и неопределенно-декадентские —

А где-то глухие часы...
А где-то сопит весна...

Где? Дайте точный адрес: на углу Литейного и Пантелеймоновской?

2. Отдельные расхлябанные, истрепанные образишки —

...глухие часы
на башне высокой завыли...
Я ушел в темноту бездорожья.

3. Скованность речи. Заранее предубеждены, считая, что поэзия — это четверостишия с чередующимися рифмами. Выучите строчки ходить по-разному. Если не сумеете — перебейте строчкам ноги» и т. д.

В заключение — советы, как лозунги: «Больше тенденциозности. Оживите сдохшую поэзию темами и словами публицистики. Ноющие слова и у Вас сильнее и описательных и радостных. Ноющее делать легко...» И еще: «Врабатывайтесь в газету» (т. 12, с. 181—182).

Молодой автор, окрыленный столь внушительной публикацией, тотчас же ответил Маяковскому письмом, в котором коротко рассказал о себе и кое-что пояснил в напечатанном стихотворении:

«Насчет «правды» — это, без сомнения, на 80%. Я в Москве жил прямо с бандитским элементом и в Ленинграде тоже. «Морозовка» и «Ермаковка» — вот мое жилье прежнее, да еще упоминаемое вами заведение на

углу Литейного и Пантелеймоновской, там «штаб». Фенька (фигурирующая в стихотворении. — *И. Э.*) существует, но еще стихов этих в печати не читала. Сейчас я живу хорошо. Среда, товарищи, обстановка хорошая. Учусь. Описываю свои скитания, но никому еще не показывал. Помалу меня печатают здесь, в Ленинграде... Мне очень нужна учеба, и я все последнее время сижу в библиотеках. Ваши советы буду исполнять на все четыре. Накрепко жму вашу руку (авось когда-то реально)».[1]

Рукопожатие это состоялось в январе 1929 года, когда Равич с группой студентов приехал на каникулы в Москву. Узнав о его прибытии, поэт пригласил его к себе домой в Лубянский проезд. Равич прочел свои новые стихи — «Шарманщик», «Бугай», и они подверглись такому же подробному — на сей раз устному — разбору, как и стихотворение «Безработный». Побеседовав с гостем, Владимир Владимирович назначил ему встречу на следующий день в редакции «Комсомольской правды». Оттуда повез его в театр Мейерхольда на репетицию «Бани». Спустя год они встретились снова в Ленинграде.

Равич окончил Педагогический институт, стал преподавателем литературы, поэтом, воевал на Ленинградском фронте, «врабатывался в газету», писал для радио, в его стихах было все меньше «расхлябанных образишек» и «ноющих слов», он заставил свои строчки «ходить поразному» и в произведениях своих — учась у Маяковского! — был удивительно индивидуален.

Не много печатных строк имела за душой и ученица выпускного класса Елена Вечтомова, когда в первый день февраля 1928 года повидалась с Маяковским в Перми. Школьница уже состояла в Уральской организации пролетарских писателей и сочла, что может показать свои стихи знаменитому поэту.

«У меня, — рассказывает она, — сохранились листки из тетради с шутливыми пометками Маяковского, усеянные его вопросами, восклицательными знаками, «коробками», которыми он окружал понравившуюся ему рифму (например, «шпор звон — поздно»). Он говорил не только по существу стихов, но по каждой строке, подсказывал возможности, о которых мы и не подозревали.

---

[1] Письмо — в архиве В. Катаняна. Приведено в комментариях к разбору стихотворения, сделанному Маяковским (т. 12, с. 584—585).

— Плохо будет, — заметил Маяковский, — если вы станете писать потому, что вам позволили. Не нужно спрашивать. Если есть что сказать — говорите, говорите, говорите. Несмотря ни на что.

— Ругают, Владимир Владимирович!

— А вы не поддавайтесь. Если стихи тревожат — будут ругать». [1]

Осенью того же года пермская школьница стала студенткой Ленинградского университета. Завершив учение, она опубликовала в журналах целый ряд стихотворений, из которых составилась ее первая книга «Своими словами», а за нею последовали другие («Улица звезд», «Янтарное море»).

Будучи художником революции, Маяковский непрестанно заботился о росте поэтической смены, о совершенствовании талантов. И эту традицию литературного наставничества, как и «сто томов своих партийных книжек», он завещал нам.

6. ПРОЩАНИЕ

Дружба ленинградских поэтов с Маяковским должна была увенчаться большим литературным вечером в Политехническом музее, где согласился председательствовать Маяковский. Вечер посвящался приезду в Москву ленинградских писателей и был назначен на 15 апреля 1930 года. За два дня до этого Маяковский в переговорах с Федерацией советских писателей изъявил готовность провести в конце месяца ответное выступление московских литераторов в Ленинграде. Кроме него, в поездке должны были участвовать А. Фадеев, Ф. Гладков, Ю. Олеша, М. Светлов, И. Сельвинский и др. Газета «Вечерняя Москва» сообщала об этих вечерах в заметке под заголовком «Смычка писателей Москвы и Ленинграда». [2]

Наши земляки с большим волнением готовились к этому вечеру, а молодые поэты даже робели от сознания того, что им придется выступать в одном зале с Маяковским. Не слишком ли глухо прозвучат их голоса? Хотели даже попросить в Москве, чтоб их выпустили на трибуну

---

[1] Вечтомова Е. Маяковский в Перми. — День поэзии. Л., 1964, с. 198.

[2] Веч. Москва, 1930, 14 апр.

первыми: читать после «горлана-главаря» они не решались.

На улицах столицы белели афиши, извещавшие о приезде ленинградцев, билеты были быстро распроданы, а в самом Ленинграде заканчивались приготовления к выезду делегации... Никто не поверил человеку, который после полудня 14 апреля, встретив наших делегатов на втором этаже Дома книги, куда они пришли за проездными билетами, сообщил им о смерти Маяковского.

В течение одного-двух часов это известие облетело весь город. Непрерывные телефонные звонки в отделение РОСТА, в редакции газет, в Федерацию советских писателей говорили о том, с каким упорным недоверием и жестоким горем приняли ленинградцы тяжелую весть. Наконец, в четвертом часу дня появилась вечерняя газета и сомневаться больше было нельзя: на первой полосе чернела траурная рамка...

Вечером поэты собрались у Саянова в доме 46 на набережной Фонтанки. Пришли Н. Браун, Б. Корнилов, А. Гитович, С. Бытовой, А. Решетов, М. Иринин, Д. Левоневский.

«Много было... сказано добрых слов о Владимире Владимировиче, — читаем мы у С. Бытового, — не меньше было и выпито на помин его души. Потом читали стихи Маяковского. Корнилов, помню, читал «Юбилейное» — и как читал!» [1]

Для участия в похоронах большая группа ленинградских писателей вместе с товарищами, готовившимися к выступлению в Политехническом музее, в ту же ночь выехала в Москву.

16 апреля в Ленинграде состоялась гражданская панихида. Вот как описана она в «Литературной газете»:

«К Дому печати... после окончания работ в учреждениях двинулись тысячи людей. Многие пришли еще за несколько часов до начала панихиды. В 8 часов вечера зрительный зал оказался переполненным, и дальнейший доступ в Дом печати был закрыт. Толпы продолжали собираться на набережной Фонтанки. Люди лезли на фонари, на крыши соседних построек, на стальные парапеты. В 9 часов собравшимся было объявлено, что Дом печати переполнен настолько, что внутрь не сможет пройти ни один человек. Но толпа не только не расходилась,

---

[1] Бытовой С. Обратные адреса. Л., 1976, с. 137.

но продолжала быстро увеличиваться... Писатели и представители общественных организаций к началу панихиды не могли пробраться в Дом печати. Толпа требовала организации траурного митинга на площади».[1]

Митинг на площади был проведен. Открыл его В. Саянов. Ораторы говорили прямо с балкона. Целый вечер гудела на набережной толпа.

«Это был митинг, — рассказывает один из участников, — которого никто из нас не мог предвидеть и который развернулся в таких огромных, воистину «маяковских» масштабах, что к этому реву толпы, к этому несмолкаемому шуму, к этому потрясающему возбуждению, к этим напряженным лицам, к этой величественной картине, ко всему этому ночному радению на площади не хватало только одного: самого Владимира Маяковского. Ибо на этой площади ничей голос не сумел бы зазвучать так, как звучал бы голос самого поэта, все творчество свое превратившего в „голос на площади“».[2]

В. Каверин в своем мемуарном этюде вспоминает «митинг на набережной, где поэты говорили о Маяковском с балкона. Говорили о том, что он был великим чернорабочим поэзии, говорили о знаке равенства, который он поставил между гражданским и поэтическим долгом».[3]

Набережная у Дома печати опустела лишь к двум часам ночи.

А Москва в это время готовилась к похоронам поэта. Около ста пятидесяти тысяч трудящихся прошли мимо гроба, установленного под большим черным щитом в зале Дома советских писателей на улице Воровского. В шесть часов вечера 16 апреля у изголовья покойного в почетном карауле стояли ленинградские писатели.

...И я в струну тянусь у гроба —
Включен в почетный караул.
Я слышу движущийся шепот,
Пружинный шаркающий гул
Очередей, продрогших с ночи,
Чтоб в этот миг переходной
Навек черты его упрочить
Как есть, не вычтя ни одной.

(«В клубе писателей». Н. Браун)

---

[1] Лит. газ., 1930, 21 апр.

[2] Штейнман З. О некоторых скорбящих. — Стройка, 1930, № 7, с. 3.

[3] Каверин В. Маяковский (рукопись).

Еще накануне был проведен памятный вечер в Политехническом музее, где вместе с ленинградцами должен был выступить Маяковский. Теперь на их долю выпало первыми говорить с трибуны, потерявшей великого оратора-стихотворца. Никто не уславливался заранее, но весь вечер был посвящен памяти Маяковского.

Сперва звучали его поэмы и стихи. Борис Лихарев прочел вступление в поэму «Во весь голос», Ольга Форш — отрывок из поэмы «Флейта-позвоночник», Николай Браун — стихотворение «Владимир Ильич!», Алексей Толстой — «Вот так я сделался собакой» и «Хорошее отношение к лошадям». Впервые в этой аудитории строфы Маяковского произносились в его память. И звучали они как наказ современникам, как завещание славным потомкам.

В конце вечера ленинградцы читали свои произведения. Из поэтов выступили А. Прокофьев, Б. Лихарев, И. Садофьев.

29 апреля 1930 года состоялся большой вечер памяти Маяковского в Ленинградской филармонии. В нем участвовала сестра поэта Людмила Маяковская; «Москва у гроба Маяковского» — так называлась речь, которую произнес Юрий Либединский. О Маяковском говорили писатели — Б. Лавренев, Ю. Тынянов, Н. Никитин, Л. Сейфуллина, К. Федин. Его стихи читали артисты. Один за другим поднимались на эстраду поэты: А. Крайский, И. Садофьев, В. Саянов, В. Эрлих, Г. Фиш...

Незадолго до смерти Маяковского, в январе 1930 года, организовалась Первая ударная бригада ленинградских поэтов. Ее задачи были сформулированы в краткой программе: «обслуживание прессы доброкачественными стихами... создание песни, потребность в которой сильно ощущается в рабочей комсомольской среде; подготовка кадров молодняка».[1] В бригаду вошли: А. Прокофьев, В. Саянов, Б. Корнилов, А. Чуркин, А. Решетов, Д. Левоневский, С. Бытовой и др. На столбцах однодневной газеты «Владимир Маяковский», выпущенной в Ленинграде после кончины поэта, бригада опубликовала открытое письмо, которое гласило:

«Смерть передового из передовых революционеров пера заставляет нас еще более сплотиться, так как почетнейший труд Маяковского с 14 апреля 1930 года разложен на плечи всех его литературных современников.

---

[1] Лит. газ., 1930, 13 янв.

Уже сейчас ощущается та пустота, которую принесла нам его смерть. Только коллективной работой над созданием пролетарской поэзии, только совместными усилиями, преодолевая величайшие трудности нашего общего поэтического дела, мы можем заполнить этот пробел».

Бригада призвала поэтов «всячески пропагандировать произведения Маяковского среди рабочих читателей Ленинграда... продолжать и углублять работу по приближению к поэзии массового читателя (работа в газете, создание комсомольской песни и т. д.)».[1] Бригада предложила также создать в Ленинграде Дом писателя имени Маяковского. Дом этот был открыт в особняке на улице Воинова, 18, в 1934 году.

Встречи с Маяковским оставили в памяти ленинградцев неизгладимый след. Живительным, плодотворным оказалось влияние Маяковского на работу наших поэтов. Как бы от имени всех их В. Саянов говорил:

Вы умерли
не с «тайной жаждой мщенья»
И не с «досадою обманутых надежд»,
Подручные другого поколенья,
Творительный
мы приняли падеж.
И вас мы выбрали
сейчас на штурм всемирный
Ведущим марш
неутомимых рот
Не за посадку рифм
и не за подвиг лирный,
Но как учителя,
влекущего вперед.

(«Маяковский и мы»)

Поистине, во «всемирном штурме» — в ответственнейшем испытании, которым явилась Великая Отечественная война, и в тех могучих свершениях, какими ознаменованы в нашей истории послевоенные десятилетия, Маяковский был для тружеников поэзии «учителем, влекущим вперед». И если на улицах осажденного Ленинграда пестрели боевые «Окна ТАСС», если столбцами газет, листами плакатов, вереницей летучек шли к бойцам стихи, если на весь город и фронт днем и ночью звучало слово поэтов, если оно и сейчас продолжает звучать во славу нашего народа, то в этом сказались — среди других факторов — и боевые традиции Владимира Маяковского.

[1] Владимир Маяковский, 1930, 24 апр.

ТРИ ДНЯ В МАРТЕ

Из воспоминаний

1. ВТОРНИК, 4-го

В то сырое холодное утро Маяковский прибыл в Ленинград с особой миссией. Он должен был открыть свою отчетную выставку «Двадцать лет работы». На протяжении трех недель февраля 1930 года выставка функционировала в клубе московских писателей. После этого Маяковский решил показать ее в Ленинграде. Комплекты выставочных материалов заблаговременно доставил сюда постоянный устроитель литературных выступлений поэта П. И. Лавут.

Клуба писателей в Ленинграде тогда не было. Местом сбора литераторов служил обычно Дом печати, который помещался в некогда богатом особняке на набережной Фонтанки, неподалеку от цирка, под номером семь (во дворе этого дома, если войти в него с улицы Толмачева, в правом флигеле располагалась Федерация объединений советских писателей — ФОСП). Под экспозицию была отведена центральная гостиная Дома на втором этаже.

Просторное это помещение было для выставки не очень удобно. Оно служило и прогулочным фойе, и проходной комнатой: только через нее можно было попасть в зрительный зал, в читальню, в другие гостиные и в директорский кабинет. Пять внутренних дверей, четыре окна и две балконные двери по фасаду, большой камин со стенным зеркалом над ним — все это сужало площадь, на которой могли бы разместиться экспонаты. К тому же

все простенки были покрыты золочеными лепными завитушками в стиле купеческого ампира, а под люстрой в центре зала высились четыре колонны... Ни по расположению, ни по архитектурному облику для выставки Маяковского зал этот не подходил. Но другого помещения не было, и пришлось развертывать ее здесь.

Маяковский приехал в Ленинград из Москвы 4 марта 1930 года. С самого утра ему пришлось заняться переговорами об устроении выставки. К ней здесь никто не готовился, хотя Лавут еще в феврале созвонился из Москвы с председателем правления Дома печати Еремеем Лаганским, получил от него согласие и открытие выставки с выступлением Маяковского было внесено в печатный план работы Дома. Договоренность эта, однако, плохо доходила до директора Дома, и Лавут со своим багажом в несколько пудов, содержавшим материалы основной экспозиции, оставался в одиночестве, пока не приехал Маяковский. Его переговоры с официальными лицами — прежде всего с председателем профсоюза работников печати, в ведении которого находился Дом, — закончились тем, что помещение было отведено и работа началась.

Началась она с того, что Маяковский сам обошел зал гостиной, прикинул схему размещения стендов и попросил библиотекаршу Дома печати подготовить имеющиеся в здешнем фонде книги его стихов.

— Может быть, найдутся, — сказал он, — издания первых лет революции, их дайте раньше всего...

Но сам он в этот день заняться выставкой не мог — ему предстояли два публичных выступления: в четвертом часу дня у студентов университета и вечером — в Педагогическом институте имени А. И. Герцена.

Я был тогда на втором курсе университета (на факультете языка и материальной культуры — ямфаке, как назывался нынешний филфак) и состоял членом ЛАУ, т. е. Литературной ассоциации университета. Начинающие литераторы, мы печатались в университетской газете «Студенческая правда», которую редактировал поэт Павел Яцынов. В день приезда Маяковского редактор вызвал с лекций двух студкоров — Владика Беликина и меня, поручил нам заехать за поэтом в гостиницу и проводить его в наш актовый зал.

Торопясь исполнить поручение, мы пришли в Европейскую гостиницу за полтора часа до начала, хотя езды трамваем оттуда до университета было не более десяти

минут (у самой гостиницы останавливались тогда трамваи 5-го маршрута, которые следовали по Невскому проспекту на Университетскую набережную).

Маяковский нас, конечно, не ждал. До нашего прихода он, видимо, ходил по комнате, потому что мы застали его посредине комнаты, «в шагу». Узнав о нашей миссии, он как бы не обратил на нее внимания: его привлекло что-то во внешности моего спутника.

У Владика Беликина был бравый комсомольский вид: юнгштурмовка защитного цвета с ремнем через плечо, бриджи, кимовский значок на груди и... ботинки с обмотками вместо сапог. Маяковский с жалостью посмотрел на эту обувку и тут же объяснил, что при виде обмоток на ногах ему вспоминаются пленные австрийские солдаты времен русско-германской войны (после этого в своей студенческой среде мы называли Владика «австрийцем»). Я же, пока шел разговор, стал разглядывать комнату и стол. На столе лежали две книги, купленные, видимо, в то же утро, ибо они были недавно изданы в Ленинграде: большого формата альманах «Красной газеты», подготовленный к печати центральной рабочей литературной группой «Резец», и очень скромный томик в бледной обложке, наискосок которой, огражденное двумя рядами линий, стояло слово «Разбег». Так назывался первый сборник стихов четырех ленинградских поэтов — А. Гитовича, Б. Лихарева, А. Прокофьева и А. Чуркина — их коллективный дебют.

Я довольно неловко перевел разговор с обмоток на книги и поинтересовался, читал ли их Маяковский. Об альманахе он сказал сразу: «Еще не разреза́л» (обе книги вышли в мягких обложках с неразрезанными листами), а сборник взял в руки, начал листать и добавил:

— Успел только вот эти два стихотворения, — он ладонью указал на стихотворения Гитовича, открывавшие сборник: «Фотография» и «В историческом музее», — и всего Прокофьева.

«Весь Прокофьев» — это были песни о Ладоге, «Незнакомка», «Яблочко» и другие произведения. Нам неудобно было спрашивать, какое впечатление произвели на него эти стихи, но по наступившей паузе он понял, что мы чего-то ждем.

— Поэт незаурядный, — сказал он о Прокофьеве. — Такого сразу заметишь... Но, мне кажется, я уже заме-

тил давно. Не припомню только, где раньше читал эти стихи...

Маяковский не ошибся. Прокофьев мне потом рассказал, что «Песни о Ладоге» он еще в 1927 году посылал в Москву И. Уткину, а тот напечатал их в «Комсомольской правде». Маяковский был тогда постоянным сотрудником этой газеты и, конечно, знал весь публикуемый в ней стихотворный материал.

Из гостиницы Владимир Владимирович отослал нас обратно в университет, пообещав, что доберется один: оставалось больше часа времени, которое он хотел, вероятно, использовать для себя, да и в сопровождении не нуждался, ибо дорогу в университет знал хорошо.

В три часа дня мы встретили его у трамвая на Университетской набережной и привели в редакцию «Студенческой правды», помещавшуюся в маленькой застекленной комнате у лестницы в первом этаже. Оттуда кто-то из ребят, работавших в клубе, провел его в актовый зал.

Учебные лекции заканчивались около трех, и проходы, ведущие в актовый зал, были уже полны студентов. Зал плохо отапливался, и многие сидели в теплых куртках, в шапках и пальто. Но слушателей было много — они заняли не только все стулья внизу и скамьи на балконе, но и подоконники у правой наружной стены. Кроме филологов здесь было много историков, археологов, географов, физматовцев, юристов. И конечно, была почти вся литературная ассоциация университета, из которой вышло немало известных писателей. Среди присутствовавших на этой встрече хорошо помню тогдашних студентов: Б. Лихарева, А. Гитовича, Г. Гора, Д. Левоневского, В. Бакинского, И. Колтунова, Ф. Эйнбаума.

На одном из подоконников полусидел молодой человек в треухе, из-под которого торчали густые курчавые волосы, резко выделявшиеся на матово-бледном лице. Это был студент-стихотворец Никандр Тювелев; многие из присутствовавших знали его не столько по стихам, сколько по экстравагантным выходкам, в которых была немалая примесь мальчишества и позерства (незадолго до этого он прославился тем, что в фойе Театра сатиры — нынешнего Театра комедии — во время антракта взобрался ногами на стул и принялся читать стихи, привлекая к себе внимание публики). Маяковский едва начал говорить, как Тювелев стал подавать ему короткие грубые реплики, смысл которых до всех нас не сразу дошел.

Одну и ту же фразу он повторял несколько раз, пока Маяковский не сделал паузу и не дал нам возможность услышать раздававшиеся с подоконника слова:

— Володимир, ты обобрал Велимира.[1]

Наступила еще более длительная пауза, которую Маяковский прервал словами:

— Ну-ка, выйдите сюда, расскажите...

Тювелев тут же поднялся на эстраду, скинул шапку, стал что-то бормотать (до нас донеслось только «нахлебники Хлебникова») и сразу сник...

— Чего же вы хотите? — спросил Маяковский.

— Хочу читать стихи. Они не заимные, а свои...

— Давайте, — разрешил поэт.

И Тювелев, поднявшись на носки, начал. Но публика не пожелала его слушать. В зале поднялся шум, кто-то засвистел. Непрошеный чтец вынужден был удалиться в сопровождении еще одного студента и какой-то девицы. Маяковский развел руками — в знак своей непричастности к его поражению, — занял свое место на эстраде и снова овладел вниманием зала. Но было видно, что инцидент ему неприятен: в голосе появилась дрожь. Когда выступление кончилось, мы окружили поэта и пытались ему объяснить, что это не первая выходка нашего однокашника, снедаемого жаждою известности и славы.

Менее значительным и даже немножко веселым был другой инцидент, случившийся тоже во время выступления Маяковского, когда он читал уже стихи (Тювелев прерывал его вначале, когда поэт рассказывал о своей работе). Неожиданно в проход между рядами выбежал юноша в суконной тужурке и, воспользовавшись паузой между одним стихотворением и другим, стал разгоряченно и быстро выкрикивать какие-то фразы. Это были расхожие благоглупости насчет того, что Маяковский непонятен читателям, что он ломает слова и оригинальничает, что даже подготовленному студенту надо потрудиться, чтобы разобраться в его языке. Маяковский выслушал его до конца и ответил очень просто: он внес предложение послать этого товарища доучиваться в семилетку. Хорошо чувствуя настроение зала, поэт поставил вопрос на голосование. Мы дружно поддержали его шутливым голосованием, и дальше выступление шло без всяких помех.

---

[1] Велимиром называл себя один из ранних русских футуристов Виктор Хлебников.

Настоящим триумфом поэта был его вечер в Педагогическом институте. Проходил он в бывшем церковном зале, перестроенном под студенческий клуб. Несмотря на большую вместительность этого зала, многие остались на лестницах и в фойе, — билетов для них не хватило (оба вечера Маяковского были платные, но билеты продавались по доступной для любого студента цене). Маяковский, выйдя на эстраду и заметив давку в дверях, распорядился впустить всех без билетов. Студенты тотчас же заполнили проходы и места за рядами. Среди присутствующих было много преподавателей. Маяковский выглядел усталым, даже немного больным, говорил он хриплым голосом, но выступал с заметным подъемом.

Поэта тронуло приветствие по случаю двадцатилетия его творческой работы, с которым выступил — правда, не очень складно — комсомольский секретарь литературного факультета, бывший горняк Алексей Рубцов. Владимир Владимирович попросил его «шахтерскую лапу», пожал ее и приступил к своей программе. Прочел он вступление в поэму о пятилетке, «Левый марш», «Сергею Есенину», отрывки из поэм «Облако в штанах» и «Хорошо!», потом отвечал на записки. Подробно об этом вечере рассказал в своих воспоминаниях Леонид Равич.

Вечер начался в половине девятого, окончился не ранее десяти, но у Маяковского впереди была еще работа. Он направился в Дом печати и несколько часов — до глубокой ночи — готовился там к устроению выставки.

2. СРЕДА, 5-го

Экспозиционный фонд оказался довольно большим. Библиотекарша подобрала затребованные Маяковским книги — их было несколько десятков. Один из старых ленинградских литераторов (кажется, В. Боцяновский) принес сохранившиеся у него вырезки из дореволюционных петербургских газет (там были отклики на публичные выступления поэта, рецензии на постановку трагедии «Владимир Маяковский» в театре «Луна-парк»). Нашлись эскизы костюмов и декораций, которые Маяковский делал в 1919 году для спектакля «Мистерия-буфф». Все это пополнило материал, привезенный из Москвы.

Весь день 5 марта, с самого утра, Маяковский провел в Доме печати. Поначалу работу по развертыванию вы-

ставки выполняли двое — он и Лавут. Помощников завербовал им непредвиденный случай: в объявлениях о выставке кто-то из работников Дома печати по небрежности указал, что она будет открыта ежедневно с 10 до 4 часов, тогда как следовало — от 4 до 10. Это угрожало повторением неудачного опыта Москвы: выставка там функционировала до 5 часов дня, и люди, занятые на работе, не смогли на ней побывать. Но в Ленинграде объявление было уже сделано (исправили его лишь в последующие дни), и около полудня стали приходить любители поэзии. Им ничего не оставалось, как рассматривать еще не развешенные экспонаты и помогать поэту водворять их на свои места. Некоторые из этих посетителей поработали здесь до самого вечера.

Журналисты и писатели начинали появляться в Доме печати обычно к середине дня, когда открывались библиотека и столовая. Почти ежедневно бывали здесь поэты из молодежной группы «Смена» — Б. Корнилов, Б. Лихарев, О. Берггольц и др. Узнав во время обеда, что наверху Маяковский устраивает выставку, они поднялись на второй этаж и включились в группу помощников. Спустя несколько часов работа была вчерне завершена.

На тот же вечер было назначено выступление Маяковского в зрительном зале. Публика собиралась медленно, зал был неполон, бросалось в глаза отсутствие писателей. Ни ФОСП, ни ЛАПП (Ленинградская ассоциация пролетарских писателей) не прислали на открытие выставки своих представителей. Дежурным по Дому был в тот вечер Виссарион Саянов. Его-то председатель правления Дома Лаганский попросил открыть вечер в большом зале.

Саянов сперва растерялся — он не знал, от чьего имени открывать вечер и по чьему поручению приветствовать поэта. Маяковский посоветовал:

— Приветствуйте меня от имени Брокгауза и Ефрона...

Пикантность этой задачи не прибавила сил молодому поэту. Он даже не решался выйти на сцену. Тогда Маяковский, подталкивая его вперед, вышел с ним вместе и, подождав, пока утихнут аплодисменты, произнес:

— Вечер объявляю открытым. Сейчас меня будет приветствовать Виссарион Саянов.

Таким образом Саянов оказался на этом вечере первым оратором. Он сообщил публике, что Маяковский своей выставкой отчитывается за двадцать лет литера-

турной работы. Эти годы, сказал он, отмечены множеством его творческих и гражданских заслуг. Маяковский не только вписал себя в историю русской поэзии, но и стал учителем советской поэтической молодежи.

Боясь, что сорвется на высокопарную речь, которую Маяковский по своей натуре мог и пригасить иронической репликой, Саянов говорил глуховато и подбирал попроще слова. Маяковский был задумчив и серьезен. Свое выступление он начал так:

— С удивлением услышал я слова приветствия... За последнее время обо мне чаще говорят как о начинающем... Друзья по бильярдной игре знают меня лучше, чем поэты... Моя основная работа, — продолжал Владимир Владимирович, — развернулась за годы революции. Вы ее увидите на выставке. Она покажет вам, что делал Маяковский, но не только это: пусть все узнают, что такое в наше время дело поэта; я выставляю здесь плакат и рекламу, лозунг и диспут, газету и митинг — все, высокомерно отвергаемое «чистыми лириками», как важнейший род поэтического оружия...

Маяковский заявил далее, что он враг юбилеев, что сам неоднократно высмеивал их. Но его выставка — не юбилейное чествование, а трудовой отчет работающего литератора. И в то же время способ ответить показом проделанной работы на всякие домыслы и опровергнуть разную чушь.

— На меня, — сказал он, — столько собак вешали и столько грехов мне приписывали, что должен же я на все это отреагировать, чтоб не только слышали, как я огрызаюсь, но и видели, как я работал.

Затем поэт говорил о своих ближайших планах. Он будет писать воспоминания. Они охватят полтора десятилетия — с 1914 года — и расскажут о литературной жизни Москвы и Петрограда, о людях, с которыми встречался, о борьбе направлений и школ, о жарких диспутах и спорах, участником которых он был.

Поэт кончил и хотел уже уходить, но его задержала публика, потребовавшая чтения стихов. К нему подошел Саянов и тоже попросил об этом. Маяковский взглянул в зал — все сразу затихли — и, повернувшись вполоборота, устремив взор в пространство позади рядов, воскликнул:

— Уважаемые товарищи потомки!

Спустя секунду все поняли, что это не обращение к публике, а первая строчка стихов. Так было прочитано

вступление к ненаписанной еще поэме о пятилетке — «Во весь голос», прочитано достаточно громко, но не ораторски, а разговорно, с твердым сознанием своей поэтической миссии, с внутренним пафосом и, казалось, с болью души...

Потребовалось некоторое время, прежде чем слушатели, очнувшись от этого шквала откровений, выпадов, признаний, утверждений, каламбуров, лозунгов, издевок, острот, — смогли вернуться к деловому течению вечера. А программа его предусматривала осмотр выставки вместе с Маяковским.

Выходя со слушателями из зала в фойе, Владимир Владимирович сказал:

— Эта выставка нуждается в серьезных и больших пояснениях. Гидов у нас нет, и я все расскажу сам.

Он водил посетителей от стенда к стенду и поименовал основные разделы выставки, начиная с того, в котором содержались биографические материалы (документы Кутаисской и московской гимназий, нелегальные брошюры московского подполья, донесения охранки). Здесь он объяснил, почему началом своей литературной деятельности считает 1909 год, а не тот год, когда начал печататься: в камере Бутырской тюрьмы он написал целую тетрадку стихов, которую отнял у него надзиратель; вот почему двадцатилетие его поэтической работы приходится на конец 1929 года, а выставка немножко запоздала.

Потом он познакомил посетителей с тем, где и какие расположены материалы. Свою краткую экскурсионную беседу поэт закончил словами:

— Остальное — в моих стихах.

Осмотр выставки в тот вечер носил весьма беглый характер. Был уже поздний час, посетители устали, вскоре разошлись. И я решил более основательно познакомиться с ней на следующий день.

3. ЧЕТВЕРГ, 6-го

Пришел я к четырем часам, Маяковский был уже в Доме печати. Он опять возился у стендов, прикреплял кнопками раздобытые где-то новые экспонаты, что-то менял местами, примерял на глаз. Потом он куда-то исчез.

Каждый раздел выставки знакомил посетителей с какой-то стороной деятельности поэта: с газетной и плакат-

ной работой, публичными выступлениями, с работой для театра, радио и кино, со стихами для детей, производственной и торговой рекламой.

Витрины с книгами имели общую надпись: «Книги Маяковского — всего около 1 250 000 экземпляров». Потом был стенд газетно-журнальный: по одному экземпляру каждого периодического издания, в котором сотрудничал Маяковский. Раздел «Детское» насчитывал в Москве тринадцать сборников стихов, здесь — немного меньше. Сбоку размещался небольшой раздел рукописей — черновых и беловых. В листы альбомов были вклеены газетные вырезки — отклики центральной, периферийной и зарубежной печати на книги Маяковского, на постановки его пьес, на публичные выступления. Таблица «Маяковский на эстраде» говорила о лекционных поездках 1926—1930 годов: «150 850 слушателей, 54 города-кружка». На стендах и в простенках разместилось несколько десятков афиш; среди них, кроме театральных и лекционных, были также афиши кинокартин, поставленных по сценариям Маяковского, большое количество «окон РОСТА» и несколько рекламных плакатов со стихами поэта.

«Чтобы эта выставка была полной,— гласил лозунг,— надо перенести сюда трамваи и поезда, расписанные боевыми строками, атаки, горланившие частушки, заборы, стены и флаги».

Один раздел выставки назывался иронически: *«Маяковский не понятен массам»* (слово «не» было дано мелким шрифтом). Здесь — газетные вырезки, записки слушателей, колонки цифр рассказывали о том, как народ читает и слушает Маяковского, как расходятся его книги.

Когда, осмотрев выставку, я собирался уходить, увидел Маяковского в боковой гостиной, на диване. Там он — на фоне портрета, где был снят почти во весь рост (портрет этот являлся одним из экспонатов выставки), — беседовал с В. Саяновым и Н. Брауном. Впоследствии Николай Браун передал мне содержание этой беседы.

Владимир Владимирович сказал, что прочел стихи в альманахе «Красной газеты» (том самом, который я видел у него на столе). Стихи ему не понравились. Они мелки по содержанию, по темам. Поэты пишут не о том, что нужно. Их окружает жизнь, в которой еще многое не устроено. Надо, чтобы поэзия помогала перестраивать жизнь. Надо, чтобы стихи принимал читатель и, соприкасаясь с ними, взрослел. Сколько раз, напомнил он, прихо-

дилось слышать и говорить о «понятности» и «непонятности» стихов! Главная трудность в том, что надо писать не только понятно, но и с расчетом на длительность жизни стиха, на способность его вести за собой будущего читателя, который потребует от поэзии большего, чем теперь.

Заговорили о прозе. Саянов спросил, верно ли, что он собирается писать роман (такой слух прошел недавно среди литераторов). Владимир Владимирович ответил не сразу. О романе он ничего не сказал; заметил только, что сейчас не романная проза нужна, а такая, которая рассказывает о том, что было в жизни. «Я буду писать воспоминания, — добавил он. — Вот перестроим жизнь, тогда пригодятся все виды литературы, а теперь в первую очередь нужны те, которые помогают изменять жизнь».

Вечером Маяковский провел еще одно выступление. Он был у студентов Института народного хозяйства имени Ф. Энгельса (на улице Марата), читал снова «Во весь голос». Оттуда пешком пошел на вокзал и уехал в Москву. Он не мог задерживаться больше, так как на следующий день, 7 марта, должен был выступить в клубе московских писателей на вечере памяти В. Хлебникова.

Выставка «Двадцать лет работы» функционировала в Ленинграде шесть дней. В день ее закрытия — 10 марта — предполагалось новое выступление поэта, о чем сообщалось в газетной хронике и в программах Дома печати. Но приехать он не смог.

У Маяковского всегда были недоброжелатели. В Москве на выставке велась книга отзывов. Она с наглядностью отразила борьбу, которая шумела вокруг имени Маяковского и его творчества. Были отзывы едкие, злопыхательские, враждебные. Были суконнодогматические, например: «Большая работа. Большая жизнь. Но не большевика». Были целые дискуссии, например, ответ на предыдущую запись: «Врешь, друг! Маяковский и пером и делом делает для большевизма больше, чем иные «билетные» души». И конечно, много отзывов друзей, восторженных почитателей, поддерживавших Маяковского и готовых идти вместе с ним.

В Ленинграде такая книга не велась. Но недоброжелатели были. Один из них, журналист, осмотрев выставку в Доме печати, написал фельетон под заглавием «Маяковская самореклама». Редактор вечернего выпуска «Красной газеты», латыш-большевик Роберт Баузе, про-

читав это сочинение, вернул его автору. Сам редактор не был на выставке, но от многих сотрудников слышал, что это — настоящий боевой рапорт художника о том, как он служил революции. Вместо фельетона 8 марта 1930 года в той же газете появился репортаж. В нем говорилось:

«Выставка в Доме печати показывает двадцать лет работы поэта. Ее особый интерес — в отражении шумных споров, которые кипели когда-то вокруг творчества Маяковского... Выставку закругляют последние, преимущественно драматические работы Маяковского. Интерес к ним подкрепляется фотографиями и некоторыми документами. Самый интересный отдел — революционный плакат. Его следовало бы еще более расширить и выпятить. Отличный вызов кликушествующим эстетам! Вопреки их заклинаниям, Маяковский со всей смелостью большого художника обогатил свой арсенал плакатами, лозунгом, газетой — вернее, вооружил последние остротой своего слова».

Неизвестно, прочел ли когда-нибудь Маяковский эти строки. В Ленинград он больше не приезжал, а через пять недель его не стало. Но горячий прием, который оказали ему слушатели ленинградских вечеров, и живые беседы у выставки еще раз показали ему, как дорожил его работой народ.

Д. БЕДНЫЙ

*

Демьян Бедный

АРХАИСТ ИЛИ ОТКРЫВАТЕЛЬ?

1. НЕ СОКРУШАЯ КУМИРОВ...

В 1923 году, на Четвертом Всероссийском съезде работников искусств, выступил А. В. Луначарский. Сообщив о награждении Демьяна Бедного орденом Красного Знамени, он сказал: «ВЦИК этим отметил всю важность ясного и общепонятного искусства». [1]

Эту мысль Анатолий Васильевич потом развил в специальном докладе на вечере в Комакадемии 27 июня 1931 года.

«Он, — сказал о поэте нарком, — сумел найти форму, которая чрезвычайно популярна... Демьян Бедный в этом отношении массовый писатель. И в то же время — ни в коем случае не принижает своего художественного уровня для того, чтобы быть понятным...

Демьян Бедный, по существу, реалист. Он занимает свои темы у жизни. Он всегда чуток к жизненным явлениям, к тому, как сочетаются партийные директивы и подлинная социальная реальность. Он наблюдает это и старается свои наблюдения перечеканить в такого рода четкую монету». [2]

---

[1] Октябрь, 1963, № 4. с. 192.

[2] Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. Литературоведение, критика, эстетика. М., 1964, т. 2, с. 505, 506.

Стиль поэта, судя по этим словам, складывался из поразительной способности видеть жизнь как «подлинную реальность», оценивать ее с партийных позиций и перечеканивать свои мысли в рельефные и четкие, как монета, поэтические образы, не принижая при этом художественных задач и достигая широчайшей популярности. Секрет его творчества и заключался в умении «найти форму», которая отвечала бы всем этим требованиям.

По существу, о том же говорил и сам поэт, когда ему приходилось касаться своей творческой работы.

«...Я бился над той формой, которая мне присуща. Она мне долго не давалась, если вы знаете мои первые стихотворения... Я пробовал, где этот самый доходчивый слог, и увидел, что я его правильно нащупал».[1]

Что же это за особая «форма», которую искал, нащупывал, над которой «бился» и которую настойчиво разрабатывал в своем творчестве Д. Бедный?

Каждый, кто пытался проникнуть в писательскую лабораторию Д. Бедного и кто хотя бы в общих чертах определял истоки его творчества, давал ответ настолько убедительный и очевидный, что он почти не требовал доказательств: в основе поэтического стиля Демьяна Бедного, утверждали они, лежат установившиеся, общепризнанные, традиционные, классические формы русского стиха, русской образной поэтической речи, которые в сочетании с необычайным богатством авторского словаря, основанного на знании всех тонкостей и переливов народного языка, давали превосходный художественный эффект.

В этой формуле все как будто верно.

Действительно, в эпоху самой бурной ломки установившихся форм, в эпоху яростных споров и неутомимых исканий, имевших своей целью решительное обновление поэтической техники, Демьян Бедный явился художником, демонстрировавшим свою верность литературным традициям и опиравшимся на творческие завоевания русских поэтов XIX века. «Большая поэтическая культура Демьяна Бедного, — подчеркивала в передовой статье в 1936 году «Литературная газета», — основана на критическом освоении опыта классиков реалистической поэ-

---

[1] Из речи Д. Бедного на открытии Рабочего литературного университета в Москве 1 декабря 1933 г. — Новый мир, 1963, № 4, с. 220.

зии и революционно-демократической поэзии 60-х годов».[1]

Тезис этот кочевал из статьи в статью, из очерка в исследование, из критического этюда в мемуарный рассказ. Д. Бедный как бы сам подтверждал его, заявляя: «Надо учиться. У кого? У классиков», «Только враги и недоумки могут уверять нас, что изучение классических творческих приемов есть уход от современности».[2] Или:

Так наследство их жизненно,
Так мал причиненный ему временем урон,
Что вследствие такой неизменности,
Иль, точнее, нетленности,
Есть в нем разгадка некоторых сторон
Нашей современности.

(«На высшую ступень»)

Д. Бедный был далек от попыток искусственного прилаживания фактов действительности к образам, ситуациям, формам, разработанным поэтами прошлых времен. Он не подгонял живую жизнь к литературным традициям, и это дало ему основание искать в наследии классиков «разгадки» некоторых сторон современности.

Дело заключалось, однако, не только в умении наблюдать жизнь обогащенным зрением человека мыслящего, сопоставляющего, усвоившего опыт литературных предшественников, но и в том, какими же художественными средствами отображать эту жизнь. Может быть, и наука-то вся состояла в добросовестном восприятии того, что было отобрано из этого опыта? Может быть, «продолжать» — это значит повторять? А «держаться традиций» — значит противиться новому? Может, и впрямь следует делить художников нашего времени на «архаистов» и «новаторов» и тогда Демьян Бедный, поэт революции, которого Б. Пастернак, как мы увидим ниже, называл «Гансом Саксом нашего народного движения», т. е. мейстерзингером великой эпохи, попадет в безнадежные «архаисты»?

На этот вопрос многие давали ответ, удивляющий своей простотой: Д. Бедный не был архаистом в точном

---

[1] Лит. газ., 1936, 20 мая.

[2] Бедный Д. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1965, т. 8, с. 358, 362. В дальнейшем сочинения Д. Бедного цитируются в данном разделе по этому изданию. К текстам, не вошедшим в это издание, даются сноски.

значении этого слова, да и не был архаистом вообще, ибо в старые формы он вкладывал новое содержание. О том же, какое обличье принимали при этом старые формы, мнения расходились.

А. Сурков, например, считал: «Демьян Бедный скрещивал в своем творчестве строй русского классического стиха с традицией фольклора и содержанием *взрывал* этот строй, придавая стиху новое звучание».[1]

Совсем просто трактуют вопрос современные критики: по мнению И. Кузнецова, поэт «*приспосабливал* эту (т. е. старую. — *И. Э.*) форму для выражения революционного содержания» и лишь придал ей «свои индивидуальные черты, которые выразились в своеобразно разработанной поэтом ритмике стиха».[2] По утверждению А. Монастырского, «традиционные формы, жанры и приемы (тем более — традиционные сюжеты и образы) были для Д. Бедного чаще всего лишь *внешней оболочкой*, в которую он искусно облекал новое, из жизни взятое содержание»; существенной особенностью его поэзии явилось «органическое *сочетание*» элементов старых и новых.[3]

Итак, Демьян Бедный никогда не был в поэзии открывателем, первопроходцем. Он либо «взрывал» старые формы новым содержанием, либо «приспосабливал» первые ко вторым, либо искусно их «сочетал».

Так ли это на самом деле?

Чтобы не ошибиться в ответе, обратим внимание на следующие обстоятельства.

К наследию классиков Д. Бедный относился аналитически. Призывая «учиться» у них, он требовал «не подражать им безразборчиво, а в каждом отдельном случае стараться уяснить себе, почему именно эта, а не другая форма была избрана классиком для безукоризненного выражения своих мыслей, чувств и наблюдений» (т. 8, с. 358).

---

[1] О советской поэзии. Доклад А. Суркова на III пленуме Правления СП СССР. — Лит. газ., 1936, 16 февр. Подчеркнуто здесь и в следующем абзаце мною. — *И. Э.*

[2] Кузнецов И. Ф. Демьян Бедный — баснописец. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Томск, 1954, с. 15.

[3] Монастырский А. Р. Об идейных и эстетических основах поэзии Демьяна Бедного. — В кн.: Мичуринский государственный педагогический институт. Ученые зап. Мичуринск, 1958, вып. 3, с. 144—145.

Поэт не признавал слепого, безотчетного преклонения перед культурной традицией. Он благоговел перед Крыловым, считал его «гениальнейшим баснописцем-сатириком» и в то же время заявлял:

Я — ученик его почтительный и скромный,
Но не восторженно-слепой.
Я шел иной, чем он, тропой,
Отличный от него по родовому корню...

(«В защиту басни»)

Вопреки распространенному мнению, Д. Бедный вовсе не был убежден в том, что новое содержание, влитое в старую форму, является совершенным выражением мысли художника (хотя сам он в первые годы революции нередко прибегал к этому способу поэтического воплощения злободневных жизненных тем; тогда это определялось потребностью времени). Он понимал, что форма не инертна к содержанию, что старая форма может выдержать нагрузку нового жизненного материала лишь в том случае, если она будет видоизменяться, обновляться, утрачивать свои архаические черты. Процесс этот не самопроизволен, его осуществление зависит от творческой инициативы, от поэтической индивидуальности художника. Так и сформулировал позднее этот принцип Д. Бедный в своей статье «Песельники, вперед!»: «Пропоем такую песню, чтобы в ней была вся наша душа, и тогда эту песню запоет весь народ» (т. 8, с. 336).

Следовательно, «традиционализм», о котором мы говорим, становится плодотворным началом лишь при новаторском решении поэтом своих художественных задач.

А такой подход неизбежно ведет к созданию новых поэтических форм. Это диктуется ходом всей жизни, диалектикой общественного развития. Д. Бедный призывал писателей «включиться своевременно в тот творческий поток, которым сносится, смывается старое и создаются новые формы жизни» (т. 8, с. 359). Художественное новаторство, по его мысли, заключено не в ухищрениях отвлеченной поэтической формы, а в умении найти такие средства выражения мысли, которые более всего соответствуют новизне самой жизни, сложности нашего мировосприятия, силе наших чувств. «Из глубины этого потока, — продолжал он, — выйдут создатели и новых литературных форм, которые будут соответствовать но-

вому содержанию литературы и новым формам жизни» (т. 8, с. 359).

А. Воронский еще в начале двадцатых годов отмечал, что Д. Бедного стараются не признавать многие из «старых испытанных жрецов». «Помилуйте, — говорят они, — какой же это писатель и поэт: никакого заумного и сверхумного мира не открыл, утонченных переживаний не обнаружил, а писал о живоглотах, кулаках, попах, крестьянах, рабочих и пр. и пр.» Критик им отвечал: «Совершенно правильно. Демьян Бедный ни единой заумной Америки не открыл, но зато нашел миллионного читателя...»[1] И нашел его, добавим мы, на путях создания тех новых форм, которые впитали в себя многие достижения прошлой литературы, но все же не были идентичны старым формам русской поэзии. То есть он нашел своего многомиллионного читателя на путях движения вперед, на путях творчества, а не эпигонства. Недаром и Луначарский, столь высоко ставивший «массовость» и реализм как признаки стиля поэта, говорил: «Хорошо, что у него есть своя творческая инициатива, что он старается идти вперед».[2]

Можно, конечно, решать проблемы новаторства в полном отрыве от литературных традиций, путем насыщения поэтической ткани всяческой новизной, внешне приближенной к современным явлениям жизни. Иные литераторы полагают, например, что свежесть темы и «производственный» характер антуража обеспечивают полную художественную новизну и чуть ли не самую высокую революционность. С такими поверхностными и наивными суждениями Д. Бедный спорил неоднократно. Черновая запись в одном из его блокнотов гласит: «Орудия производства — не поэтическая самоцель, через станочек-молоточек покажите море, звезды, солнце, которые были похищены у пролетариата».[3]

Более развернуто и ясно тезис этот выражен в выступлении Д. Бедного на вечере, посвященном его пятидесятилетию:

«Некоторые думают: настоящая, подлинная пролетарская поэзия будет тогда, когда она будет рифмовать

---

[1] Воронский А. О писателе и читателе (1922). — В кн.: Воронский А. Литературно-критические статьи. М., 1963, с. 113.

[2] Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 505.

[3] Архив Д. Бедного (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР. В дальнейшем — ИМЛИ).

станочки с молоточками, жонглировать орудиями фабричного производства. Я думаю, что мы от этого декорума отходим, как от ничего не определяющей сущности. Мы должны усилить свой поэтический словарь и этими словами, но не покрывать все этими словами. Ведь мы должны понимать, что это только орудия производства, которые помогают нам строить социалистическую жизнь, настоящую жизнь со звездами, морем, солнцем и луной».[1]

Против узкого приспособленчества, против скудной описательности и голого техницизма, за широту видения мира, за богатство поэтических красок (а это богатство немыслимо без освоения опыта, накопленного поэзией в прошлом) — таков смысл этих слов.

Мы считаем, что Демьян Бедный, которого справедливо относят к числу поэтов, наиболее преданных традициям классики, был в то же время неподдельным новатором. Его новаторство не лежало на поверхности, не кричало о себе, не сокрушало старых кумиров. Оно зиждилось на глубоко осознанном понимании диалектики жизненных и литературных процессов, согласно которой старое умирает не целиком, оно здоровой своей частью живет, оно трансформируется в новом, которое само по себе не могло бы возникнуть, если б не было старого. Таким пониманием новизны Д. Бедный обеспечил жизнеспособность многим своим художественным творениям и оказал влияние на развитие всей советской поэзии.

2. «БЕЖАТЬ ОТ ЭТОЙ ЗАПАДНИ»

Особенно важны были позиции Д. Бедного в этих вопросах для поэзии двадцатых и тридцатых годов. Пестрый и богатый поэтический лагерь лихорадило и штормило тогда от множества доморощенных и скороспелых концепций, по-своему трактовавших проблему новаторства и литературных традиций.

Еще не заглохли голоса пролеткультовцев и комфутов, ниспровергавших классику и призывавших к «революции формы». Возник и распространялся рапповский

[1] Из стенограммы речи, произнесенной 25 апреля 1933 года. — Архив Д. Бедного (ИМЛИ).

догматизм, распределявший всех писателей прошлого по ячейкам и сотам «социальных прослоек» и затемнявший прогрессивный, общенародный, гуманистический смысл классической литературы, ее непревзойденное художественное богатство. На этой почве расцветал чертополох литературного псевдоноваторства, проходившего под флагом конструктивизма, фактографии, орнаментализма, ломки языка, поисков «свободной» формы и т. д.

Богатство поэзии росло, открывались целые поэтические материки, создавались поэтические шедевры, но все это происходило с громадными издержками, с неисчислимой затратою сил на доказательство истин, которые теперь являются азбучными, а тогда были средоточием пламенных, бурных дискуссий.

Одним из борцов за эти истины был Демьян Бедный.

Пролеткультовцы и футуристы еще «свергали» Пушкина, когда Д. Бедный — в 1918 году — возглашал:

Друзья мои, открыто говорю,
Без хитростных раздумий и сомнений:
Да, Пушкин — *наш*! Наш добрый, светлый гений!
И я ль его минувшим укорю?
. . . .
Ему чужда минувшей жизни мерзость,
Он подходил с насмешкой к алтарю:
Чтоб нанести царю земному дерзость,
Он дерзко мстил небесному царю.

(«Предисловие к поэме А. С. Пушкина «Гавриилиада»)

Вульгарные социологи еще подыскивали для Пушкина подходящий «социологический эквивалент», когда Д. Бедный в июне 1929 года, отмечая годовщину «величайшего русского поэта», говорил: как «Англии нет без *Шекспира*, без *Гете* — Германии, без *Сервантеса* — Испании, без *Данте* Италии», так немыслима и Россия без «поэта поэтов», каким был и остается Пушкин.[1]

Рапповцы еще носились с лозунгом «одемьянивания» советской поэзии, когда сам Демьян вел молодых стихотворцев по другому пути. «Никогда, — вспоминает А. Жаров, — даже в пору появившегося независимо от желания самого поэта лозунга «одемьянивания литературы», Демьяну не приходило в голову навязывать кому-

[1] Из стихотворения «В этот день». — Правда, 1929, 6 июня.

либо свою манеру письма. А «навязывал» он и мне и другим в качестве главного ориентира — Пушкина, которого называл «правдивейшим поэтом» и перед которым без всякого позерства всегда скромно склонял голову».[1]

На Первом съезде советских писателей докладчик о поэзии «обошел» великих русских поэтов XIX века, умолчал о наследуемых нами национальных традициях. Д. Бедный резко критиковал этот доклад за то, что в нем «короткое дыханье, какая-то непонятная оторванность от исторической, культурной почвы, на которой мы выросли, от лучшей части того художественного наследства, которое у нас имеется». Оратор заявил, что не упомянутые в докладе «поэты Некрасов и Пушкин — они наши современники», и воскликнул: «Не лишайте нас таких современников!» (т. 8, с. 383, 384).

Редко кому известны слова Д. Бедного, произнесенные на праздновании столетия со дня смерти А. С. Пушкина: «Это — наша живая гордость. Это наша живая культурная сила, вдохновляющая нас на культурные подвиги... Товарищи, Пушкин любил библейские образы. И я скажу по-библейски: для нас Пушкин это есть та культурная купина, которая горит и не сгорает. Это — огненный столп нашей культуры».[2]

И как бы демонстрируя преданность великой традиции, Д. Бедный широко использовал мотивы, образы пушкинской поэзии в своих стихах («Сказка о батраке Балде и о Страшном суде...», «Вильсон и коммунисты», «Удивительная история про польского пана Гонория», «Мосье Трике», «Утопленник» и др.).

Один советский литературовед, в прошлом принадлежавший к ОПОЯЗу, к «формальной школе» в литературной науке, написал труд о Лермонтове; он доказывал, что Лермонтов некоторым образом «снизил» стихотворную культуру Пушкина, «снизил» его поэтический стиль тем, что «отяжелил стих мыслью». Д. Бедный резко кри-

---

[1] Жаров А. Демьян Бедный в моей памяти. — В кн.: Воспоминания о Демьяне Бедном. М., 1966, с. 233.

[2] Правда, 1937, 11 февр. Не лишним будет заметить, что в начале тридцатых годов Д. Бедный участвовал в подготовке к печати шеститомного Собрания сочинений А. С. Пушкина, выходившего под общей редакцией А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина и др. (см. статью «От редакции» в 6-м томе названного издания. М., 1931).

тиковал этот труд, выступая на открытии Всесоюзного совещания пролетарских писателей в январе 1925 года.

«Мы с вами, — сказал он, — думаем, что в этом отягощении мыслью и заключаются высокие гражданские качества некоторых наиболее патетических и поэтических стихотворений Лермонтова, который умел с несравненным презрением бросить в лицо сволочной придворно-дворянской, крепостнической своре свой „железный стих, облитый горечью и злостью"».[1]

«Лермонтовский клинок был покрыт «ржавчиной презренья», — заметил Д. Бедный в другой раз (на вечере, посвященном юбилею И. А. Крылова). — Такая же ржавчина была и на клинке Крылова» (т. 8, с. 394). И советский поэт — обличитель, лирик, агитатор — принимал на вооружение этот благородный клинок.

Можно было бы рассказать также об отношении Д. Бедного к Некрасову, Глебу Успенскому, Салтыкову-Щедрину, Василию Курочкину, Гёте, Шиллеру, Беранже — к прозаикам, драматургам, поэтам, творческий облик которых по-своему истолковывался и нередко искажался теоретиками двадцатых и тридцатых годов.

Отрицательно реагировал Д. Бедный на попытки противопоставить классикам сомнительные художественные новации и ничем не оправданные «открытия». Нам уже знакома его отповедь любителям «индустриального» словаря, под которыми подразумевались одновременно и некоторые пролетарские поэты и поэты-конструктивисты. Характерно и отношение Д. Бедного к творческим экспериментам лефовцев, «перевальцев» и представителей других поэтических течений того времени.

Демьяна искренне возмущало стремление лефовцев — главным образом, одного из теоретиков этой группы, Б. Арватова — доказать родство Лефа с... марксизмом. Поэт не мог признать марксизмом ни проповедь «литературы факта», т. е. безыдейной фактографии, с которою выступили лефовцы, ни формалистическое коверканье ими русского языка. Поэтому он и ополчился против этой группы в фельетоне, имевшем выразительное название: «Лефче!.. Лефче!..»

В другом фельетоне — тоже с фигуральным названием «Перевалили» — Д. Бедный осудил идейно-эстетическую программу «перевальцев», которые пытались воз-

---

[1] Правда, 1925, 15 янв.

родить в поэзии концепцию «интуитивного», т. е. подсознательного, «надклассового» искусства. Посвятив этот фельетон, как сказано в подзаголовке, «замазывателям классовой борьбы в советской литературе», поэт обличил писателей и теоретиков, которые «пробивают такие чужие канальцы», хлопоча «о внеклассовом творчестве», о «вечности» и «гуманности» в абстрактно-идеалистическом духе.

Особенно резко реагировал Д. Бедный на эстетические домыслы «космистов» и «биокосмистов». Он не мог пройти мимо грубых, развязных слов одного из них, направленных против марксизма.[1] Не оставил Демьян без внимания и те нагромождения загадочных словес, которые они называли стихами. «Одно время в «Красной газете», — сетовал Д. Бедный, — угнездились так называемые «космисты». Писали они все, конечно, гениально, но от этой гениальной неразберихи массовики-читатели под конец взвыли... Спуститесь с космических высот и садитесь за азбуку!»[2]

Против псевдоноваторов, отрицавших реализм, презиравших простоту и насаждавших словесную заумь, направлена и крупнейшая эстетическая декларация Д. Бедного, стихотворение «О соловье» (1924):

На «грубой» простоте лежит досель запрет, —
И сноб морочит нас «научно»,
Что речь заумная, косноязычный бред —
«Вот достижение! Вот где раскрыт секрет,
С эпохой нашею настроенный созвучно!»

Нет, наша речь красна *здоровой красотой.*
В здоровом языке здоровый есть устой.
Гранитная скала шлифуется веками.
Учитель мудрый, речь ведя с учениками,
Их учит истине и точной и простой.
Без точной простоты нет Истины Великой,
Богини радостной, победной, светлоликой!..
. . . .
Но, извративши вкус за книжным ремеслом,
Все снобы льнут к тому, в чем вящий есть излом,
Где малость отдает протухшей мертвечинкой.

«Бежать от этой западни», строго держаться принципов идейности, реализма, высокой, вдохновенной про-

---

[1] См.: Святогор А. Современная поэзия и биокосмизм. — Универсал, 1921, № 3-4, с. 14.
[2] Правда, 1925, 15 янв.

стоты — вот к чему призывал поэт. Подчеркивая твердость своих эстетических убеждений, он писал:

И пусть там всякие разводят вавилоны
Литературные советские «салоны», —
Их лжеэстетике грош ломаный цена.

Следует подчеркнуть также, что Д. Бедный многое отвергал в деятельности той литературной организации, к которой принадлежал сам и которая как будто служила ему союзником в борьбе с буржуазным эстетством. Мы говорим о РАППе.

Старейшему пролетарскому поэту, воспитаннику дооктябрьской «Правды», претил нигилизм рапповцев, их самовлюбленность, зазнайство, насаждаемые ими приемы администрирования в литературе. Одним из первых он — вместе с Луначарским, А. Безыменским и писателями-«попутчиками» (Б. Лавреневым, В. Инбер, И. Сельвинским и др.) — подписал в июле 1925 года открытое письмо,[1] приветствовавшее резолюцию ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» — резолюцию, в которой осуждались рапповские методы «литературной команды». 13 июня 1926 года специальным письмом в редакцию «Правды» Д. Бедный отмежевался от позиций, которые занимала наиболее воинственная рапповская группа «На литературном посту». Не разделял поэт и тех схоластических взглядов на искусство, какие пропагандировал РАПП: установки на «диалектико-материалистический творческий метод», лозунга «одемьянивания», девиза «Союзник или враг».

Д. Бедный, конечно, понимал, что борьба литературных течений была неизбежным явлением своего времени, что дело вовсе не в том, какая группировка победит, какая «перекричит» (состоя в РАППе, он нисколько не стремился к тому, чтобы РАПП «победил»), а в тех эстетических ценностях, которые должны создаваться в ходе жизни, в ходе литературной борьбы. Борьбу эту он рассматривал как способ полемики, как средство преодоления чуждых нам эстетических взглядов, как путь утверждения принципов передового, социалистического искусства. Он участвовал в этой борьбе, не впадая в групповую ограниченность, а главное — не отождествляя пи-

---

[1] См.: Литературные манифесты. М., 1929, с. 286—287.

сателей с теми литературными группами, от имени которых они выступают.

Д. Бедный отдавал себе отчет в том, что для многих писателей литературные группы были средством творческого самоопределения, выявления своих индивидуальных художественных интересов. В составе этих групп, нисколько не сливаясь с ними, находились крупнейшие мастера слова, истинные новаторы, пролагатели в литературе никем не изведанных путей. Как относился к ним Демьян Бедный? Замечал ли он, что эти писатели, резко отличаясь от него в индивидуальной манере, придерживаясь порой ошибочных взглядов, не совпадая с ним в ряде вопросов, участвовали в общем деле строительства социалистической культуры и завоевали для нее немало высот? Оценивал ли он тот вклад, который внесли они в развитие советской поэзии, и те оригинальные решения творческих проблем, которые предложили они?

Чтобы ответить на эти вопросы, нужно разобраться в отношениях Д. Бедного с поэтами его времени, отличавшимися своеобразием литературных позиций, смелостью поиска, экспериментаторским характером многих работ, — таких поэтов, как В. Маяковский, И. Сельвинский, Б. Пастернак.

Но этим мы займемся несколько позже.

3. БАСНОПИСЕЦ НАШЕГО ВЕКА

Свое понимание новаторства и традиций Демьян Бедный, как мы уже видели, утверждал в оживленной полемике — в речах, статьях, письмах, фельетонах, стихах. Но любая концепция любого художника убеждает до конца лишь в том случае, если она воплощается в его собственном творчестве.

Поэтому, прежде чем продолжить разговор о месте Д. Бедного в литературном движении прошедших десятилетий и о взаимоотношениях его с поэтами-современниками, необходимо остановиться на его творчестве. Тогда прояснится и влияние его на других советских поэтов, и то, в чем он противостоял или в чем соприкасался с некоторыми из них.

Демьян Бедный явился в литературу поэтом-баснописцем. Его новаторская деятельность в этой области словесного творчества стала очевидной с самых первых

шагов. Ее признали почти все, откликнувшиеся на литературный дебют поэта — книгу «Басни», вышедшую в 1913 году. Без особого преувеличения можно сказать, что в истории отечественного баснописания Д. Бедный сыграл такую же роль, какую за сто лет до него сыграл великий Крылов.

Басня принадлежит к числу древнейших жанров поэзии. В России она существовала задолго до Крылова — и в устном творчестве, и в книжной поэзии. Крылов был смелым реформатором жанра, подлинным создателем ее нового литературного типа. По словам Гоголя, басни Крылова образовали «книгу мудрости самого народа».[1] Крылов преодолел отвлеченный морализм русской басни XVIII века; он запечатлел в басне особенности русского национального характера, добился решительной демократизации басенного стиля, вернул басню к истокам народного творчества. Иными словами, он вывел этот род поэзии на просторы широкой народности.

Случилось так, что русские поэты второй половины XIX века не сумели продолжить дело Крылова, умершего в 1844 году. Не потому, что они не смогли сравниться с ним талантом: в плеяде сотрудников добролюбовской «Искры» были одареннейшие поэты-сатирики, которые порой пробовали свои силы и в баснях. И не потому, что они плохо усвоили заветы учителя. А потому, что новое время требовало не только новых песен, но и новых басен. Старая жанровая структура не могла служить одинаково во все времена. Требовалась полная реконструкция жанра, и за нее — уже в начале нашего века — взялся поэт революции, поэт-большевик Демьян Бедный.

Это был нелегкий в творческом отношении шаг — попытаться возродить в русской поэзии жанр, который был прочно забыт и признавался лишь как явление литературного прошлого. Считалось, что жанру этому не суждено уже вернуться к жизни, ибо аллегория и дидактика — принадлежность давно угасших поэтических форм. «Смешно вспомнить, — рассказывал Д. Бедный, — но в большинстве распространенных старых учебников по теории словесности о басне было сказано буквально следующее: «Басня — вымершая литературная форма». Аминь, значит. Отжила свое время, покойница. Мертвая

---

[1] Гоголь Н. В. Собр. соч. М., 1948, т. 2, с. 44.

форма! Так эта форма после Крылова и пребывала в могильном забвении» (т. 8, с. 395).

Демьян Бедный пошел на риск, ибо правильно понял свою творческую задачу. Она заключалась, во-первых, в многостороннем и глубоком усвоении крыловской традиции, минуя которую, конечно, невозможно было работать над басней, ибо традиция эта связана с народными истоками жанра, с особенностями русского насмешливого ума, наконец, со спецификой русской речи. «И учителем нашим в применении этого испытанного оружия, — говорил Д. Бедный, — был и останется величайший мастер басни — Крылов. Он жив. Он неразлучен со своим родным народом» (т. 8, с. 396). С другой стороны, задача состояла в преодолении архаических особенностей жанра, в том, чтобы придать ему новое поэтическое звучание, сделать его современным не только по содержанию, но и по элементам внутренней структуры, по интонациям, языку.

В решении этих задач поэт обнаружил и знание современности, и понимание литературных традиций, и незаурядное мастерство. Материал для басен он черпал из очень близких ему социальных пластов жизни — преимущественно из жизни крестьян и рабочих, а также из живой политической хроники дня. Будучи насыщена острым политическим материалом, басня сохраняла всю живость народного языка, весь юмор простодушной беседы.

Автор отлично владел художественной аллегорией — основным средством построения басенного сюжета. Аллегория в произведениях Д. Бедного выходила за рамки традиционных басенных иносказаний: в ней глубже и острей давалась социальная оценка жизненных явлений. Заметим, например, как удачно «копеечный огарок» символизирует царскую щедрость («Свеча»), пустая деревянная ложка — народную нужду («Ложка»), лапоть — нищенскую мужицкую долю, сапог — пролетарскую твердость («Лапоть и сапог»). Укажем также на то, какое современное обличье приобретают басенные аллегории из животного эпоса (волк — правитель, кукушка — либерал, паук — предприниматель, «трещотка чертова — сорока» — поэт-декадент и т. п.). Здесь традиционные образы-маски превращаются в остро отточенные социальные типы, содержавшие нередко черты реальных исторических лиц.

По-своему звучала у Д. Бедного и басенная «мораль»:

из нее полностью выветрился традиционный дидактизм, и она зазвучала уже не как поучение, а как революционный призыв (обращение к пролетариям: «Объединяйтеся, миляги!» или возглас рабочего сапога: «Попробуйка нас тронь. Мы повоюем!»).

Д. Бедный ввел в басню эпиграф. Роль эпиграфа не ограничивалась иллюстрацией материала или информацией читателя. Эпиграф стал важным композиционным элементом басни. В сочетании с ним басня приобретала законченность, остроту, в ней усиливалась сатира (см. «Дом», «Эстетик», «Предпраздничное» и др.).

У Крылова басня, по справедливым наблюдениям Белинского, имела характер маленькой повести, юмористического рассказа, более того — комедии, сценки.[1] Поэтическое дарование Д. Бедного открывало новый простор для развития этих приемов. Отлично зная народный язык и понимая требования жанра, он добивался в своих баснях краткости экспозиции, остроты характеристик, выразительности диалога, и каждая его басня превращалась, как и у Крылова, в реалистическую сценку, полную жизненности и мудрого смысла; в то же время она являла собой произведение художественной публицистики, близкое к памфлету, иногда даже к стихотворной агитке. На грани этих жанров и создавал свою басню Демьян.

Басня занимала господствующее место в дореволюционном творчестве Д. Бедного, но не утратила своего значения и в советские годы. Немало басен было написано поэтом в первое десятилетие советского строя (басен политических и особенно — антирелигиозных). «Народ басню любит, — говорил Д. Бедный. — Басня не умерла, как это думают некоторые всезнайки. Она жива и будет жить как жанр, любимый читателем!..»[2] Тому же тезису посвятил он стихотворение «В защиту басни», доказывая, что «басня и досель пригодна нам вполне». Тезис этот подтвердила сама жизнь: басня стала равноправным жанром современной поэзии, но не в архаическом своем виде, а в той типовой форме, которая была открыта и разработана Демьяном Бедным.

Революция, однако, произвела известную передвижку в жанровом арсенале поэта. Басня отступила на второй

---

[1] См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 8, с. 574 и след.

[2] Цит. по ст.: Михалков С. Мой Демьян. — В кн.: Воспоминания о Демьяне Бедном, с. 383.

план, а на первый (если говорить о сатире) выдвинулся фельетон. И здесь поэт также базировался на опыте предшественников и также творчески его развивал.

Как фельетонист, Д. Бедный ориентировался главным образом на традиции «Искры» и «Свистка». Что импонировало ему в работе поэтов некрасовско-добролюбовской школы? Прежде всего — боевитость и смелость, быстрота откликов на события, злободневность и полемичность содержания. Привлекал поэта импровизационный талант «искровцев», их способность быстро находить творческий ключ к избранной теме, изложить содержание легким, гибким, непринужденным — близким к разговорному — языком. И наконец, умение использовать готовые поэтические образцы, вводимые в стих на правах пародий или перепевов.

Всеми этими качествами обладает стихотворный фельетон Д. Бедного. Поэт в ряде случаев удачно проявил себя как газетчик-импровизатор, находивший свое, любопытное и живое, решение темы. Очень часто оно лежало в русле тех стилистических приемов, которые практиковались поэтами «Искры» и «Свистка». По примеру «искровцев» он широко пользовался методом пародии, перепева («Я б хотел. . .», «Два гренадера», «Левоэсеровский романс»), прибегал к сатирической интерпретации сюжетов и образов, позаимствованных из классической литературы или из популярных песенок и романсов («Гулимджан», «Кукушечка»), применял водевильно-куплетную форму стиха («Миллиончик-миллион», «Сударь-барин» и др.).

Идя дальше, поэт раздвигал рамки обычного фельетона. Он переходил к синтетической форме, включающей в себя, наряду с поэзией, прозу, публицистику, документ. Он разработал жанр стихотворного сатирического обозрения, своего рода развернутого фельетона («Лорд и миледи», «Святая старина», «Липа», «Гений и пошлость»). Жанр этот предусматривал широкое использование в сатирических целях самого разнообразного информационного материала.

Едва ли не одним из первых в нашей литературе Д. Бедный оценил эстетическое значение документа, силу его воздействия на читателя в сочетании с художественным образом, с поэтическим комментарием. Положительно отзываясь об этих приемах, Луначарский говорил, что Д. Бедный «прибегает к новому методу поэзии, который

должен решительно все представления о поэзии опрокинуть к черту». И разъяснял: «Он выбирает из газет целые столбцы или берет письмо, которое получил от рабочего, написанное прозой, кривой прозой... Он все это излагает, чтобы вы знали, а потом комментирует его, говорит: «Вот жизнь, факт, как он отразился в документе, а теперь позвольте его комментировать. Этот факт ударяет в мое сердце, и мое сердце музыкально начинает содрогаться... Какие чувства во мне это возбуждает? Может быть, острейшее негодование, может быть, глубокую нежность, может быть, величайший восторг и светлую надежду». Вот тогда он переходит от нерифмованной прозы, от той прозы, которая ходит и спотыкается, не говорит, а заикается, к ритмической прозе, которая не ходит, а танцует, не говорит, а поет».[1]

Таким образом, жанр, разработанный поэтом, основывался не только на информации и сатире; в нем был очень силен лирический, патетический элемент; фельетон становился трибуной; в нем отчетливо слышалось авторское «я» — голос обличителя, ниспровергателя зла, страстного защитника интересов общества и государства.

В этой области, как и в басне, поэт не только продолжал дело своих предшественников, но и создавал новое, открывал путь для своих последователей и учеников.

4. ГРАЖДАНСТВЕННОСТЬ, ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ, РАЗМАХ

Особого внимания в плане интересующих нас проблем заслуживает лирика Д. Бедного.

На первых этапах (в дооктябрьские годы) она носила вполне традиционный характер: поэт ориентировался на гражданскую лирику поздних народников, потом, отходя от нее, осваивал опыт Некрасова, сближался с творчеством ранних пролетарских поэтов. Можно считать, что как лирик он лучше всего выразил себя в двадцатые годы. Быть может, прав О. Литовский, писавший, что ничего Демьян не любил в поэзии так сильно, как лирику и эпос, и что повседневная работа в области газетной сатиры известным образом «сдерживала его творческие порывы», т. е. не давала ему раскрыться до конца как

[1] Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2, с. 509.

поэту лирическому.[1] Прав и А. Дымшиц, отметивший в своих воспоминаниях, что «Демьян-лирик был, казалось, почти незаметен за Демьяном-сатириком и агитатором».[2] Тем важнее выделить и подчеркнуть своеобразие его лирической поэзии.

Обращает на себя внимание прежде всего необычный характер лирического героя. Герой этот выступает чаще всего в роли рассказчика, собеседника, человека, близкого и родного читателю. Это придает особую интимность лирическому тону автора, причем интимность не камерную, а ту, которая характерна для доверительной групповой беседы, для открытого разговора, способного невзначай вылиться и в яркий митинг, и в горячий спор. Герой этот силен своим здравым умом, трудовой закалкой, мудрой сметкой крестьянина и стойкостью борца-пролетария; он живет неугасимой ненавистью к «барскому сброду» и годами выстраданной мечтой о вольной жизни, о счастье. При всей самобытности этого характера, при явно ощутимых в нем признаках авторской индивидуальности, образ этот наделен и собирательными, общенародными чертами.

Поэзия Д. Бедного запечатлела немало страниц нашей социальной истории — запечатлела в лирических зарисовках, в задушевных признаниях, в открытом разговоре художника с народом. Боевая молодость страны, ее надежды и печали, ее страдания и победы стали живительными источниками лирики Д. Бедного. Новизна ее определялась прежде всего новизной содержания, остротою новых человеческих переживаний, слитностью индивидуальной и общей судьбы. Д. Бедный стремился выразить глубину тех нравственных качеств, которые определяли характер нового человека, рожденного революцией. У такого человека не было разлада между мыслью и совестью, чувством и долгом. Выходец из народных низов, он отдает себя революционному делу; личная судьба его неразрывно связана с революцией, с судьбою народа.

Было бы неверно считать, что герою этому чужды скорбные чувства, горестные переживания, что он не

---

[1] См.: Литовский О. Что помню и знаю. — В кн.: Воспоминания о Демьяне Бедном, с. 333.

[2] Дымшиц А. Звенья памяти. Портреты и зарисовки. М., 1968, с. 62.

испытывает тяжелых потрясений души. Стоит перечитать стихотворения Д. Бедного «Печаль», «Работница», «Товарищу», «Братские могилы», «Любимому», «Снежинки», «Неповторимые» и другие, чтобы увидеть, что это не так. Приведем хотя бы строки, обращенные к товарищу по борьбе:

Морщины новые на лбу —
Тяжелой жизни нашей вехи.
Товарищ, кончим ли борьбу?
Товарищ, сложим ли доспехи?

. . . .

Я — не герой. Но ты — герой.
И крепок я — твоею силой.
О, как мне хочется порой
Прийти к тебе, товарищ милый!
Прийти. Взглянуть в твои глаза.
Смотреть в них долго с лаской нежной,
Еще не минула гроза,
И мы пред битвой неизбежной.

(«Товарищу»)

И хотя поэт однажды (в стихотворении «Печаль») заявил: «Моей несказанной печали делить ни с кем я не хочу» — в его стихах есть и горечь, и раздумья о человеческих судьбах, и боль потерь, и сочувствие бедам, и желание облегчить участь других. Самое же главное — стихи эти пронизаны верой в будущее, в преодоление невзгод, в торжество правды. Поэтому и «грустная» лирика Д. Бедного не лишена оптимизма, и образ «печального» героя в его стихах не отдален от народа.

Такое сочетание глубокой интимности и высокой гражданственности встречается в поэзии редко. Д. Бедный шел здесь, конечно, за Лермонтовым и Некрасовым, в особенности за певцом «мести и печали», но в своей приближенности к слушателям (он как бы воображал своего читателя непосредственно слушающим стихи, беседующим с поэтом), в силе интонаций, основанной на жизнелюбии, на прочности политических убеждений, он, кажется, не был превзойден никем. Потому и названные выше стихи Д. Бедного — о Ленине, об утратах, о печали, пережитой в гражданской войне, — принадлежат к числу его лучших творений.

Отдельно следует рассмотреть работу Д. Бедного в области стихотворного эпоса. Она протекала в двух направлениях.

Первое — эпос приподнятый, патетический, связанный с «глобальными» темами революционного преоб-

разования мира. Этот вид эпоса представлен поэмой «Главная Улица», которой предшествовал ряд стихотворных этюдов («Привет», «Благословение») и мотивы которой нашли продолжение в дальнейшем творчестве автора.

«Особый облик поэмы Бедного, — правильно пишет А. Макаров, — создается сочетанием скульптурности и монументальности с динамикой, движением, действием. Динамика стиха, как и изображение, различны в зависимости от предмета, который живописует, вернее, ваяет поэт. Главная Улица — улица Истории. Пока еще ею владеет мир собственников. Но уже слышится вдали грозный гул грядущего возмездия. Поэма начинается как бы музыкальным аккордом, передающим тяжелую, ритмичную поступь сплоченных железных рядов Приближающегося... Величаво-торжественный ритм создает в дополнение к превосходному зримому изображению то музыкальное сопровождение, которое и вызывает в воображении впечатляющий образ Нового Хозяина Истории».[1]

Одухотворяющий, пафосный тон «Главной Улицы» был определен цельностью авторского взгляда на развитие исторического процесса, пониманием живой связи прошлого с настоящим и будущим. При всей масштабности содержания — от первой революции в России, через 1917 год, к грядущему выходу революционных масс на Проспект Мировой — поэма сохраняла конкретность своих историко-познавательных, полемических и агитационных задач. Написанная в 1922 году, она утверждала: путь к торжеству великих идей нелегок, извилист, тернист, он проходит через испытания временем и трудом. Таким испытанием явился и нынешний момент (то есть переход к нэпу), когда кое-кто дрогнул на крутом повороте истории, когда одни «виляют умильно», палят по врагу холостыми патронами, а другие испуганно хнычут, пытаясь остановить наше движение вперед.

Красного фронта всемирная линия
Пусть перерывиста, пусть неровна.
Мы ль разразимся словами уныния?
Разве не крепнет, не крепнет она?
Стойте ж на страже добытого муками,
Зорко следите за стрелкой часов.

---

[1] Макаров А. Демьян Бедный. М., 1964, с. 103, 105.

Даль сотрясается бодрыми звуками,
Громом живых боевых голосов!
. . . .
Движутся, движутся, движутся, движутся,
В цепи железными звеньями нижутся,
Поступью гулкою грозно идут,
Грозно идут,
Идут,
Идут
На последний всемирный редут!..

Внешними своими особенностями — метрикой, интонацией, чертами урбанизма — «Главная Улица» напоминает стихотворения и поэмы Уолта Уитмена, Эмиля Верхарна. Но этим сходство между ними исчерпывается. Пафос революционной романтики, сочетание эпического размаха с политической злободневностью, особенности ритма и словаря делают его не только произведением оригинальным, но и новаторским, открывающим неизведанные ранее возможности жесткой, мужественной, лаконичной эпической формы.

Есть у Д. Бедного и другая разновидность стихотворного эпоса, близкая к жанрам повести и сказа. Для нее характерны аналитичность, конкретность, детализация характеров и картин социального быта, переплетение авторской речи с драматическими сценками, с диалогом. Нередок в них и элемент назидательности — внешне бесхитростной и простой, но глубоко значимой с точки зрения изображаемых поэтом человеческих судеб; неразрывно связаны эти судьбы с ходом революции, с судьбою народа, и либо возвысят они человека до подвига, как возвысила двух деревенских людей — Ваню и Машу, нашедших себе место в великой борьбе (повесть «Про землю, про волю, про рабочую долю»), либо ввергнут в позор и бесчестье, как ввергли паренька-дезертира из повести «О Митьке-бегунце и об его конце».

Первое из этих произведений непосредственно связано с традицией некрасовских крестьянских поэм, в центре которых стояли деревенские труженики, ищущие «доли» и жаждущие счастья для себя и для всего народа. Не напрасно тема «доли» подчеркнута Д. Бедным в заголовке повести («...про рабочую долю»). Неспроста в ведущих образах и в сюжете повести выделен мотив искания правды (Ваня, пройдя испытания войны, и Маша, уйдя из деревни на фабрику, находят эту правду у большевиков).

Подобно Некрасову, Д. Бедный раздвинул повествование о простых людях деревни до масштабов жизни всего русского общества, взятого в самых разнообразных пластах (буржуазия, царский двор, армия, рабочий класс, попы, кулачество и т. д.). Наконец, Д. Бедный ориентировался в своем произведении на конкретные образы некрасовской поэзии (бабушка Ненила, Яким Нагой).

Однако Д. Бедный создал форму, оказавшуюся в некоторых отношениях более емкой, чем некрасовские поэмы. Сюжет условный, обобщенный (поход за счастьем, искание правды) он соединил с канвой реальных исторических событий (мировая война, революция), биографию героев — с политической хроникой (от февраля к Октябрю), а самую ткань повествования оснастил злободневной поэтической публицистикой, монтируя повесть с фельетоном, песенкой, стихотворным памфлетом. Получился жанр объемный, синтетический, проложивший новое русло в творчестве самого Д. Бедного и подсказавший пути расширения общепринятых рамок и другим современным поэтам.

В беседе с молодыми писателями (февраль 1931 г.) Д. Бедный остановился, между прочим, на вопросе об эпосе. Он напомнил об эпических поэмах, созданных древними греками, и заявил, что наша действительность исполнена героики и величия, достойных нового эпоса, новых героических песен. Такие произведения должны быть созданы советскими поэтами, певцами раскрепощенного революционного народа в пору его борьбы за переустройство мира на новых, коммунистических началах (см. т. 8, с. 359).

Нельзя, конечно, преувеличивать того, что сделал в этом направлении сам Д. Бедный. Но нельзя не видеть, что труд его был вдохновлен исканием новых путей при отличном знании многолетнего опыта прошлой литературы.

5. «С НАРОДНЫМ ГОВОРОМ В ЛАДУ»

Самое непосредственное отношение к интересующим нас проблемам имеют вопросы поэтики и стихотворного языка. Казалось бы, уж здесь-то Демьян Бедный был

закоренелым традиционалистом. Он сам заявил в 1924 году:

На ниве черной пахарь скромный,
Тяну я свой нехитрый гуж.
Претит мне стих языколомный,
Невразумительный к тому ж.

Держася формы четкой, строгой,
С народным говором в ладу,
Иду проторенной дорогой,
Речь всем доступную веду.

Прост мой язык, и мысли тоже:
В них нет заумной новизны, —
Как чистый ключ в кремнистом ложе,
Они прозрачны и ясны.

(«Вперед и выше!»)

Действительно, в выборе приемов стихосложения Д. Бедный твердо опирался на традиции отечественной — письменной и устной — поэзии. Он отвергал «языколомный стих», бежал «заумной новизны» и шел «проторенной дорогой». Он культивировал те формы организации стиха, которые известны в классической русской силлабо-тонической системе, открывшей в свое время (в конце XVIII века) богатейшие выразительные возможности поэтической речи и закрепившейся в творчестве величайших русских поэтов. Он базировал на этой системе свой твердый, мужественный стих, противопоставляя его размытым формам декадентской поэзии с ее заунывной мелодикой, рваными ритмами, с демонстративным отказом от четких звучаний. Историко-литературное значение этой работы Д. Бедного хорошо выразил А. Воронский:

«Стих его демократичен, как демократичен и словарь: лишен выхолощенности, манерности, иностранных слов, зауми. В годы декаданса у нас шло усиленное приспособление поэтов ко вкусам изнеженной и тронутой червоточиной общего упадка буржуазии. Стих уходил от пушкинской народной простоты к бальмонтовской обсахаренности, к северянинской изнеженности, к блоковской воздушности, прозрачности и символике. Революция должна была раскрепостить стих, лишить его аристократической обособленности от народных масс. Демьян Бедный боролся за это раскрепощение стиха. . .» [1]

---

[1] **Воронский А.** Литературно-критические статьи, с. 349.

Что касается А. Блока, то надо оговорить, что «воздушностью, прозрачностью и символикой» далеко не исчерпывается его поэтическая система. Сам Д. Бедный отметил как-то, имея в виду поэму «Двенадцать», что Блок «своим тонким чутьем угадал» словарь и ритмы новой эпохи. Не без удовольствия рассказывал при этом Демьян, что за рубежом, в кругах белой эмиграции, его «месяц или полтора крыли... за слова „Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем“», и только позже узнали, что это написал не Д. Бедный, а А. Блок.[1]

Не следует, однако, думать, что в области поэтики работа Д. Бедного была лишена творческих, новаторских стимулов, что здесь он не пробовал, не искал. Нет, он искал, но не ломал при этом устоявшейся системы, не разрушал ее, а старался ее разнообразить, что-то в ней усилить, что-то по-своему применить.

Наиболее широко Д. Бедный использовал в своих произведениях разностопный, «вольный» ямб, который раньше употреблялся лишь в особых жанрах поэзии: в комедии, басне. Д. Бедный заметно раздвинул границы применения этого размера. Он писал свободным ямбом не только басни, но и лирические стихи, поэтические декларации, сюжетные стихи героического содержания («Маяк», «О соловье», «Мой стих», «Товарищ борода»). Довольно часто пользовался он и трехсложными стиховыми размерами — тоже главным образом для создания высоких, торжественных ритмов (дактилем написана «Главная Улица», амфибрахием — «Революционный гудок», анапестом — «Трудовое войско»).

Что касается поисков новых ритмов, новых поэтических звучаний, то эти поиски, как и у других поэтов, вели к разработке тонического, или акцентного, стиха, наиболее приближенного к особенностям живой речи. Но, в отличие от псевдоноваторов, Д. Бедный не допускал произвольного обращения с поэтической формой. Он презирал досужих стихотворцев, которые в интересах «чистой» новизны ломали привычный поэтический ритм. В своих новаторских исканиях он основывался на том, что «говорной» (речевой) стих существовал и раньше в отечественной поэзии, что его не надо выдумывать и

---

[1] См.: Бедный Д. «Писать правду жизни...». — Новый мир, 1963, № 4, с. 220.

сочинять, что он определен природою нашего разговорного языка.

Известно, что тоническая система стихосложения бытовала издревле в народном эпосе, в былинах и сказах. Первым обратил на нее внимание Пушкин, применивший народный раешник в некоторых своих сказках. Д. Бедный отнесся к ним с живейшим интересом. Его привлекали многие замечательные особенности этих сказок: ритм, интонации, «растяжимость» строки, свобода рифмовки (с применением, в частности, рифм дактилических и гипердактилических) — все, что приближает их поэтический язык к народной скороговорке.

В излагавшейся нами выше беседе с молодыми писателями Д. Бедный сказал: «Я эту скороговорку, столь пренебрегаемую литературными барами, но почему-то особенно любимую народом, вывожу умышленно на первое место. Довольно уже подержали в черном теле! Один только Пушкин гениальным чутьем уловил ритм и динамику размера, которым он написал знаменитую «Сказку о попе и о работнике его Балде»... Тут Пушкин, несомненно, был близок к разгадке нашей народной ритмики» (т. 8, с. 366—367).

Поначалу Д. Бедный стилизовал этот размер (в «Сказке о батраке Балде и о Страшном суде»), а потом более органично применял его в своем творчестве. Целый ряд стихотворных бесед, большинство фельетонов, сатирическое обозрение «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна», несколько стихотворений («Тяга» и др.) написаны этим райком. Кроме того, автор продолжал разрабатывать и тот вид повествовательного, речевого стиха, мастером которого был Некрасов. Кроме повести «Про землю, про волю, про рабочую долю», этим стихом написаны «Степан Завгородний», «Хозяин» и другие произведения.

Любопытны и те виды строфики (кроме обычных, традиционных), которыми пользовался Д. Бедный. В ряде случаев он прибегал к методу многократного рифмового повтора, увеличивавшего размеры обычной строфы. Примером может служить стихотворение «Братские могилы». В нем с помощью однородной рифмовки автор постепенно наращивает поэтическое звучание, придавая стиху торжественность и строгость. Тем же приемом поэт всячески разнообразил традиционную строфику. Скажем, «Благословение» он писал обычными четверостишиями,

но в двух местах — в опорных по смыслу строфах (седьмой и девятой) — усилил этот строй, дав пятистишия с повторной рифмовкой. Нагляднее всего выражен этот прием в стихотворении «Честь красноармейцу!», которое составлено из пятистиший, но последняя строфа содержит шесть стихов, где пятый рифмуется с первым и с двумя предыдущими:

Герой, принесший гибель змею,
Твоих имен не перечесть!
Тебе — Вавиле, Фалалею,
Кузьме, Семену, Еремею —
Слагаю стих я, как умею,
И отдаю по форме *честь*!

Д. Бедный придавал большое значение рифме как одному из выразительных элементов стиха. Он не признавал ассонансов, в крайне редких случаях прибегал к белому (нерифмованному) стиху и требовал рифмы полновесной и точной. Опасность применения однообразных созвучий он преодолевал путем сочетания различных частей речи и вариации грамматических форм (кадрили — хитрили, разбойных — войнах, холодею — идею, невредим — поглядим), а также составной, «каламбурной» рифмовкой (поп ли — вопли, Ломже — костолом же, думы — в поту мы, на́ Дон — ладан).

В подборе рифм поэт стремился не только к благозвучию и конструктивной прочности стиха, но и к заострению авторской мысли. Известно, что эту сторону поэтической работы превосходно сформулировал Маяковский: «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе», и далее: «я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало».[1] Рифма — это, следовательно, не только созвучие, но и смысловая перекличка в стихе. У Д. Бедного есть стихи, в которых все смысловые ударения сделаны на рифмующихся словах, например «И там, и тут». Здесь концевые созвучия заключают всю схему стихотворения — не только лишь конструктивную, но и смысловую.

Следуя тому же принципу, автор предпочитал выносить в конец строки имена собственные, а особенно —

---

[1] Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1959, т. 12, с. 105, 106.

иностранные: дать смысловую рифму в обличительном стихотворении, «привязать» иностранную фамилию к русскому слову, значило приковать к этим строчкам внимание читателя, выразить в них основную идею. Так рифмовались слова: Вильгельм — шельм, бобби — дроби, цергибели — погибели, дуче — круче и т. п. Наряду с этим новые слова, рожденные революцией, ставились автором в конце строки для того, чтобы они лучше прозвучали, легче запомнились читателю, вошли в речевой обиход. Так поэт подбирал рифмы к словам: субботник, МОПР, комбед, Доброхим, Сельмаш и др.

«Мне нужно купаться в стихии языка, чтобы писать», — признавался в одном из писем Д. Бедный.[1] Вращаясь в этой стихии, поэт давал в своих произведениях настоящие образцы живописной и выразительной речи, отражающей языковую культуру самых разнообразных социальных слоев (чиновников, духовенства, интеллигенции, людей из народа). Ему не нужно было прибегать к грубым диалектизмам и нарочитым архаизмам для того, чтобы придать речи героев или языку рассказчика «крестьянский» колорит. Он обращался к широко распространенным формам народной лексики и фразеологии. Язык поэзии Д. Бедного — неоценимое художественное богатство, — на этом сходились все его критики, об этом говорили такие выдающиеся знатоки слова, как М. Горький, А. Луначарский, А. Серафимович, Д. Фурманов, П. Павленко, М. Исаковский.

В спорах о языке, то и дело возникавших у нас в довоенные годы, Д. Бедный занимал совершенно определенные позиции.

Прежде всего он осуждал всякие проявления буржуазного снобизма и эстетства. Он не признавал особого, условного поэтического языка, культивируемого школой «чистого искусства» — языка полушепотов, полунамеков. Такой зыбкий, рафинированный язык, считал он, резко отграничен от живой речи народа. «Косноязычное шаманство, — заметил Д. Бедный, — бывает поэтично, но это не зрелая поэзия, туманы, одурь».[2] По его убеждению, слово в поэзии лишь тогда может быть исполнено экспрессии, чувства, когда оно сильно своим логическим содержанием; между тем у сторонников поэтического

[1] Письмо от 26 июля 1929 г. — Архив Д. Бедного (ИМЛИ).
[2] Из неопубликованных записей. — Архив Д. Бедного (ИМЛИ).

«шаманства» субъективная эмоциональная окраска слова довлела над его смыслом, определяла его основное звучание.

Д. Бедный возражал и против псевдоноваторской «ломки» языка, против футуристических изысков. В повести «Царь Андрон» (1921) он рассказывал о том, как кривлялись «футуристы-диктаторы, смеша публику неимоверно», и в качестве примера цитировал стихотворение, состоящее из ублюдочных, карикатурных, лишенных всякого содержания слов: вульгарх, арабит, гарк, ам, енно, гит и т. п. О том, что «развелись у нас языколомы», которые то и дело норовят придумывать ненужные слова, писал поэт и позднее, в стихотворении «Кар-р-ра-ул!!» (1923).

Д. Бедный осуждал всякие попытки засорения литературного языка местными, провинциальными словечками, всякое стремление снизить общенародный язык до уровня вульгарной речи обывателей или подкрасить его расхожими галлицизмами. В этой борьбе за чистоту литературного языка поэт опирался на мысли и высказывания В. И. Ленина, ссылаясь в таких случаях на известную ленинскую записку «Об очистке русского языка (Размышления на досуге, т. е. при слушании речей на собраниях)».[1]

«Почему я обращаю ваше внимание на простоту? — говорил Д. Бедный на конференции писателей в январе 1925 года, огласив упомянутый выше ленинский текст. — Разве та изломанность, та изощренность, та «закрученность», какую нам предлагают со стороны, есть какое-либо особое, наивысшее формальное достижение? Разве, когда писатель «закручивает» и напускает туману, то это есть прелестная оболочка для сокровенной и глубочайшей мысли? Ничего подобного! Пушкин писал ясно и просто...»[2]

Итак, в языке поэзии Д. Бедный выше всего ценил классическую стройность и простоту. Незыблемой основой литературного языка он считал язык общенародный, оберегая его всячески от засорения, от формалистических изысков.

Значит ли это, что он рассматривал язык как мертвую

---

[1] См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 49.
[2] Правда, 1925, 15 янв.

сокровищницу, из которой можно лишь брать, ничего не создавая и ничем ее не обогащая?

Отнюдь не значит. Роль поэта в развитии литературного языка Демьян считал не пассивной, а активной. Язык литературы должен вобрать в себя богатство повседневного живого лексикона, включая просторечие, прозаизмы, язык полемики, митинга и газеты. Вовлечение масс в революционный процесс вызвало огромные изменения в языке — поэт должен чутко улавливать эти изменения, вводить в литературу новые слова, новые речевые обороты. В своем творчестве Д. Бедный использовал немало слов, обозначавших новое в жизни народа (комбед, субботник, нарком, главк, партиец, нэп, комсомол), широко пользовался политической фразеологией, элементами публичной речи.

Д. Бедный знал множество идиом и часто вводил их в стихи; общеупотребительные народные выражения, ходовые сочетания слов придают языку самобытный характер, усиливают его образность и картинность. Автор тонко чувствовал эмоциональную сторону разговорного языка, выражая ее в коротких и броских фразах, речитативе, пословицах, поговорках. Язык Демьяна был поистине — как говорилось в одном из цитированных выше стихотворений — «с народным говором в ладу».

Наконец, Д. Бедный признавал право художника на словотворчество, если оно усиливает выразительность поэтического слога и не противоречит структурным особенностям языка. Он создавал неологизмы, не выдумывая слова, а используя богатейшие фонды народной лексики и приемы народной фразеологии. Он переводил общепринятые слова из одной грамматической формы в другую, контаминировал собственные имена, варьировал различные словесные элементы.

Чаще всего он пользовался этими приемами в сатире. Придавая стиху ироническую или сатирическую окраску, он искусно деформировал и нарицательные слова, и иностранные выражения («плацдарм устроив эйн-цвейдрейно»), и — с особенной щедростью — имена и фамилии, переводя их то в глагольные формы («перефордит», «оболдуинит», «гуверит»), то в прилагательные («фондер-гетманской работы»), то сочетая их друг с другом или сливая с другими словами («Иуденич», «Либердан», «Чембзолин», «Ллойдджорджданию», «Деника-воин», «Кулак-Кулакович»).

«Учитесь овладению словом, — говорил Д. Бедный слушателям Рабочего литературного университета. — Слово — это ваше дело. Но учитесь владеть этим оружием обоюдоострым. Оно может выдать вас с головой. Это оружие, которое не терпит фальши». Работайте над языком своих произведений, советовал он «но не так, чтобы слова владели вами, а чтобы вы владели словами». [1]

Очевидно, что и в постановке проблем поэтической речи, и в собственной своей работе над языком Д. Бедный не был догматиком, а тем более архаистом (хотя, между прочим, свободно пользовался архаизмами в произведениях разной интонации и разного жанра).

6. ПРОВАЛЫ И ПОДЪЕМЫ

Свои выводы и наблюдения мы основываем на лучших произведениях Д. Бедного, на его многочисленных, чаще всего верных, высказываниях. Было бы идеально, если бы все его творчество состояло только из таких произведений, а теоретическое наследство — из подобных высказываний. На деле это было не совсем так, и Демьян в данном случае не являлся исключением. У него, как порой и у других писателей, даже больше чем у других, бывали произведения слабые, несовершенные. К концу двадцатых годов он стал особенно часто грешить многословием, упрощенной трактовкой важных жизненных тем.

Такого рода промахи встречались у поэта и раньше. О них говорил еще В. И. Ленин, высоко ценивший его талант и его поэтическую работу. Широко известны соображения, которые Владимир Ильич высказал по этому поводу М. Горькому. [2] Менее известны замечания Ленина об отдельных стихотворениях поэта — «Честь» и «Слепые». [3] Ленинскую критику этих ошибочных, неудачных вещей можно было бы распространить и на некоторые другие произведения Д. Бедного.

Что же касается высказываний Д. Бедного на эстетические темы, то в них удивляет следующее: пропаганди-

---

[1] Новый мир, 1963, № 4, с. 219.

[2] См.: Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1952, т. 17, с. 45.

[3] См. об этом в моей книге: Жизнь и творчество Демьяна Бедного. М., 1967, с. 47—49, 148—149.

руя реализм классических поэтов, защищая их художественное наследство, Д. Бедный в нескольких случаях допускал такое истолкование произведений великих поэтов, которое противоречило его собственным взглядам. Он мог, например, охарактеризовать «Илиаду» Гомера как «производственную эпопею» (см. т. 8, с. 363), стихотворение Аполлона Майкова «Октава» — как выражение барского самодовольства, безделия и лени (см. т. 8, с. 358—359), он мог подвергнуть вульгаризаторскому истолкованию и басню Крылова (в стихотворении «О соловье») и знаменитый лермонтовский «Ангел» (в стихотворении «Живое — живым»). Мы не хотим об этом умалчивать, дабы не создавалось впечатления абсолютно безгрешной, «стерильной», накатанной по готовой дорожке работы поэта.

К сожалению, профессиональная критика гораздо меньше, чем могла бы, способствовала преодолению этих ошибок. В двадцатые годы она восторженно отзывалась обо всем, что было написано Д. Бедным; в тридцатые — «ниспровергала» поэта чуть не целиком, раздувая его упущения и ошибки; в последние годы его жизни вовсе умалчивала о нем.

К счастью, в самом поэте жил трезвый и взыскательный критик. Он говорил:

«...Я бы мог лучше сделать, лучше написать многое из моих двухсот тысяч строк. Если вы их начнете разбирать и если скажете, что там много слабых моментов, — это не в обиду мне будет сказано. Что можно было бы лучше сделать, это я и сам прекрасно знаю».[1]

Тот же критик-самокритик (назовем его так) дал поэту возможность осознать причину допускавшихся им порою идейных провалов, вроде тех, например, когда он объявлял всю дореволюционную русскую жизнь сплошной обломовщиной, «сидением на печке». Это признание можно прочесть в следующих строках:

Я — злой.
Я крестьянски ушиблен Россией былой.
Когда я выхожу против старой кувалды,
То порою держать меня надо за фалды,
Чтобы я, разойдясь, не хватил сгоряча
Мимо слов Ильича...

(«Вытянем!!»)

---

[1] Из речи Д. Бедного на открытии Рабочего литературного университета в Москве 1 декабря 1933 г. — Новый мир, 1963, № 4, с. 219.

Можно сказать, что Демьян Бедный, будучи по натуре человеком не очень уступчивым и довольно ершистым, к тому же несколько избалованным первоначальными похвалами, вполне трезво оценивал собственную работу. Недаром в стихотворном отчете партийному съезду, касаясь своих произведений, он писал:

В них были промахи, не скрою
(Впадают в дурь и мудрецы!),
Но удавалось мне порою
Давать в работе образцы.

(«Мой рапорт XVII съезду партии»)

Естественно, что о работе художника следует судить не по его промахам, а по образцам. Иначе мы не поймем того места, которое он занимал в развитии литературы, и того влияния, которое он оказывал на нее.

У Демьяна было немало последователей и друзей. Они принадлежали как к молодому поколению советских поэтов, так и к художникам, начинавшим свой творческий путь в одно время с ним.

С любовью встретил Д. Бедный славное племя «комсомольских» поэтов, принесших в литературу задор молодости, романтику первых лет революции. Представителей этой плеяды — А. Безыменского, А. Жарова, М. Светлова — он относил к «революционно-боевому сектору нашего поэтического фронта» (т. 8, с. 384).

Необычайно тепло приветствовал Демьян вступление в литературу М. Исаковского и А. Твардовского. «А Смоленщина-то? — восклицал он. — Каких молодцов родит! И почитать и посмотреть любо!» [1]

Не один современный поэт считал и считает Д. Бедного своим литературным учителем. В их числе А. Сурков, А. Жаров, М. Исаковский, С. Михалков, С. Васильев. «Школой мудрости» назвал свои встречи с поэтом С. Васильев. [2] Писать «по-демьяновски» — так определил свою работу над басней и фельетоном С. Михалков. [3] «Равняться по гневному голосу нашего первого пролетарского песенника» считал своим долгом А. Сурков. [4]

---

[1] Цит. по ст.: Сенгалевич М. Воспоминания о Демьяне Бедном. — В кн.: Воспоминания о Демьяне Бедном, с. 252.
[2] Васильев С. Школа мудрости. — Там же, с. 385.
[3] Михалков С. Мой Демьян. — Там же, с. 384.
[4] Сурков А. Зеркало нашей судьбы. — Лит. газ., 1936, 20 мая.

Для каждого из них имели путеводное значение те произведения Д. Бедного, которые принял и понес на своих устах революционный народ. «Он, — писал о Д. Бедном А. Сурков, — зеркало нашей судьбы, летописец дней нашего рождения и возмужания. Ведь в лучших его строках, писанных кровью сердца, есть и капельки нашей крови».[1]

Для каждого из них имели принципиальное значение и эстетические основы его творчества, важнейшим среди которых был принцип революционного новаторства, основанного на глубоком знании жизни, на прочной связи с народом и на творческом восприятии богатств национальной культуры.

«В его жизненном опыте, — отмечал М. Исаковский, — в его творчестве есть немало поучительного и для нас, теперешних поэтов. Прежде всего — это самая тесная, самая кровная связь с народом, с его жизнью, с его борьбой за светлое будущее... Демьян Бедный, продолжая по-своему развивать традиции великих русских поэтов-классиков И. А. Крылова и Н. А. Некрасова, писал на языке того народа, из среды которого он вышел сам... Потому-то Демьян Бедный и пользовался таким огромным успехом — успехом, который был совершенно недоступен тем поэтическим течениям, главным образом течениям формалистического толка, которые во множестве возникали в нашей поэзии в первые годы революции».[2]

7. ПЕРЕКЛИЧКА ПОЭТОВ

О том, как относился к этим течениям сам Демьян, нам уже известно. Но каково было его отношение к сложным художественным поискам, протекавшим внутри этих течений, и вне их, и в борьбе с ними? Отвергал ли он дерзкое новаторство и яркую самобытность поэтов, резко отличавшихся от него по творческой манере, по вкусам, по языку?

В тех случаях, когда он с ними не соглашался или когда спорил с поддерживаемыми ими литературными

---

[1] Сурков А. Зеркало нашей судьбы. — Лит. газ., 1936, 20 мая.
[2] Исаковский М. Первый поэт Октября. — Правда, 1963, 13 апр.

группами, он вступал в горячие схватки, применяя в полемике подчас и крайние средства. Маяковского, например, он дважды делал объектом своей сатиры: в стихотворной повести 1921 года «Царь Андрон» (образ Ятаковского) и в стихотворении 1924 года «Лефче! .. Лефче! ..» (образ Главлефа). Это не помешало ему, однако, ценить в Маяковском оригинальность творческих поисков, смелость в обращении с поэтическим словом.

Несколько скупясь при жизни Маяковского на положительные оценки его творчества, Д. Бедный через несколько часов после его смерти писал о «трагичности столь неожиданного конца», который «совершенно не вяжется с мятущимся, оригинальным обликом поэта...» «Не верится, — продолжал Д. Бедный, — просто не верится, что все это произошло, что все это непоправимо, что, недописанная, оборвалась навсегда, оборвалась одна из самых сильных, красочных, своеобразных, неповторимых страниц великолепнейшей книги, где собраны сокровища русской поэзии» (т. 8, с. 318).

Об отношении Д. Бедного к Маяковскому автор настоящей работы имел случай поговорить с самим поэтом. Было это в 1939 году. Меня свел с ним А. Л. Дымшиц, который был с ним уже хорошо знаком: он готовил однотомное собрание сочинений поэта, вышедшее в 1937 году. Я в ту пору был автором одной-двух обзорных статей, в которых упоминал Д. Бедного (статьи эти, напечатанные в ленинградских журналах, он, скорее всего, не читал), но уже собирал материал для книги о Маяковском и поинтересовался мнением Демьяна о нем. Встретились мы на квартире поэта, в особняке на Рождественском бульваре, где Демьян жил один в окружении своего знаменитого собрания книг.

— Я без сожаления, — сказал Демьян, — вспоминаю, что часто спорил с Маяковским и ругался с ним. Время было такое... Многие спорщики были горласты, и я им не уступал. Авторитетов мы не щадили. Очень часто за большими фигурами шли люди помельче, и удар приходился сразу по всем. За Маяковским я видел футуристов и лефов, видел поэтических крикунов, от которых надо было оберечь нашу литературу...

Наступила пауза, во время которой я решился вымолвить, что в периодике двадцатых годов встречал нападки

Демьяна на Маяковского, но, к сожалению, не нашел ни одного факта его положительного отношения к так называемому Главлефу. Все, чем мы располагаем в этом деле, сказал я, это строки, написанные уже после смерти поэта...

Я выпалил это на одном дыхании, не чувствуя, по молодости лет, не совсем деликатной формы своего замечания, которым я как бы в чем-то уличал собеседника и чуть ли не принуждал его защищаться. Демьян действительно очень взволновался, но не придал значения моим выкладкам, а просто сказал:

— Вы, конечно, не знаете, что я, а никто другой, дал толчок к тому, чтобы Маяковский написал поэму «Хорошо!».

Для меня это было совершеннейшей неожиданностью, и я почел за должное промолчать.

— В каком-то комментарии или, может быть, статье, — продолжал Демьян, — я недавно прочел, что, когда юбилейная Октябрьская комиссия в Ленинграде решила устроить к десятилетию Октября праздничное представление в театре, она обратилась к *ряду поэтов*, — Демьян голосом подчеркнул эти слова, — с предложением написать сценарий или пьесу. На самом деле она обратилась не к ряду поэтов, а ко мне, — это было в начале 1927 года, зимой. У меня тогда были другие планы, да и работать в этом жанре было не с руки, и я сказал: «Лучше всех с этим справится Маяковский — у него получится и агитационно, и театрально, и от всей души, — к нему и отправляйтесь». Они пошли. А остальное известно: Маяковский написал то, что нужно было для театра, а из этого выросла знаменитая поэма.

Не так давно этот факт был подтвержден в воспоминаниях современников. К сожалению, он еще не нашел отражения в комментариях к сочинениям Маяковского.

После смерти автора поэмы «Хорошо!» Д. Бедный много размышлял об его жизненной и творческой судьбе. Он сделал для себя ряд записей о Маяковском. Записи эти сохранились в бумагах Демьяна. Среди них есть такие:

«Мы с Маяковским так работали, что временами казалось: нас только двое.

Из-за *подражания* походке и голосу *Маяковского* сколько вывихнутых и сломанных ног, сколько сорванных голосов!

Пастернаковская взволнованная заикающаяся речь. Ее на русский язык надо перевести, а что еще прочтешь, неизвестно...

Маяковский был реакцией против старой слащавости. Ему претила их мелодика. Отсюда отказ от мелодии...»[1]

Как видим, Д. Бедный оправдывал творческие поиски Маяковского, пытался даже найти объяснение некоторым его новаторским приемам («отказу от мелодии»), но его беспокоила «заикающаяся речь», идущая от прежних футуристических увлечений Маяковского; наконец, тревожили и молодые стихотворцы, пытающиеся механически подражать «походке и голосу» поэта и при этом надламывающие себе ноги.

Д. Бедный отлично понимал, что при всех их расхождениях с Маяковским оба они делали одно революционное дело и что в этом деле они, по существу, дополняли друг друга, ибо каждый из них был чем-то сильнее, а чем-то слабее другого. «Между нами, — сказал однажды Д. Бедный, — не было вражды. У нас была некоторая творческая зависть. Он завидовал моему языку в агитации. Я ему — как лирику. Ему, я думаю, не хватало того настоя традиции, какой был у меня, а мне не хватало его дерзости в обращении со словом».[2]

Если у Д. Бедного с Маяковским было все же немало общего, то значительно дальше от него по своим художественным интересам был И. Сельвинский; «настоя традиции» у него было еще меньше, чем у Маяковского. Но автор «Главной Улицы» очень высоко ценил поэтическую культуру Сельвинского. «У него тонкое чутье к слову! — говорил Д. Бедный. — А что касается его нарочитой сложности — это со временем пройдет».[3] «Очень культурный поэт, в чем-то сложноватый, даже изысканный, — сказал он в другой раз. — Но всегда мастер».[4]

Совсем далек от Д. Бедного был Б. Пастернак. Когда на Первом съезде писателей докладчик пытался канони-

---

[1] Архив Д. Бедного (ИМЛИ).

[2] Дымшиц А. Звенья памяти, с. 62.

[3] Волков А. Поэт и человек. — В кн.: Воспоминания о Демьяне Бедном, с. 379.

[4] Дымшиц А. Звенья памяти, с. 62.

зировать лирику Пастернака в качестве единственного для всей поэзии образца, противопоставляя ее традициям Маяковского и революционной поэзии, — а с этим Демьян согласиться решительно не мог, он тогда же, на съезде, заявил:

«К некоторому, может быть, огорчению моих поэтических соратников, я должен открыто сказать, что я готов согласиться с теми, кто высоко расценивает мастерство Пастернака. У меня нет желания отрицать, что это — прекраснейший поэт... И бояться нам Пастернака нечего. И коситься не надо. Сад советской поэзии настолько велик, что защелкать в нем могло бы несколько таких поэтов, как Пастернак. Лирика есть лирика, хотя бы и самая интимная... Я вообще за то, чтобы у нас было побольше высокоодаренных певцов, поющих каждый особым голосом и на свой лад». «Я радуюсь, — продолжал Д. Бедный, — когда слышу, что в лице Пастернака мы имеем первоклассного интимного лирика. Беда только та, что язык его часто мне недоступен... Пусть будет так: непонятно, но приятно. Лирический голос. Любим же мы слушать кузнечиков, и соловьев не прочь послушать. Всему — свое время. Было время, гремевшее боевыми громами. Не слышно было за громами ни кузнечиков, ни соловьев... А теперь — такая благодать. Так ласкает ухо невразумительный, взволнованно-косноязычный стих. Таковы и должны быть, по-видимому, стихи о любви. Не станет же влюбленный объясняться языком газетной передовицы. В голове — туман. Иной такое что-то забормочет, что и сам не понимает, что он бормочет» (т. 8, с. 384—385).

Тут, конечно, мы могли бы поспорить с оратором: и насчет деления поэзии на «соловьиную» и «громовую» (ведь сам Демьян дал немало примеров тонкого, лирического звучания гражданской поэзии), и насчет невнятного бормотания, в которое будто бы неизбежно выливаются стихи о любви. Что же касается «невразумительного, взволнованно-косноязычного стиха», послышавшегося Д. Бедному в лирике Пастернака, то здесь он, полагаем, мог подобрать более точные и менее резкие слова, чтоб определить сложный метафорический строй его поэзии, принимаемый действительно не всеми. Писал же Пастернаку М. Горький об одной из его книг: «Много изумляющего, но часто затрудняешься понять связи ваших образов и утомляет ваша борьба с языком, со сло-

вом».[1] Свое особое отношение к такому стиху имел и Д. Бедный. И выразил эту позицию не только в выступлении на писательском съезде (выступлении полемическом, в котором он грудью защищал дорогие ему традиции революционной поэзии, и потому, вероятно, допустил в нем резкости и натяжки), но и в словах о «пастернаковской заикающейся речи», приводившихся нами выше.

Но вот прелюбопытнейший факт. Б. Пастернак присутствовал на съезде писателей и слушал речь Д. Бедного. Во всяком случае, мог ее прочесть еще до выхода в свет стенографического отчета (речь эта печаталась с небольшими сокращениями в «Правде», «Известиях» и «Литературной газете» в последние дни работы съезда). Трудно сказать, как он отнесся к процитированным нами строкам. Но лично для него Демьян Бедный был и остался образцом цельности, внутренней гармонии, слитности поэзии с революционной эпохой. Как и Маяковский, как и Есенин (вспомним: «С горы идет крестьянский комсомол, и под гармонику, наяривая рьяно, поют агитки Бедного Демьяна...»[2]), Пастернак ценил в нем особенно то, в чем сам чувствовал себя недостаточно сильным. Вот что заявил он однажды:

«Наверно, я удивлю вас, если скажу, что предпочитаю Демьяна Бедного большинству советских поэтов. Он не только историческая фигура революции в ее драматические периоды, эпоху фронтов и военного коммунизма, он для меня Ганс Сакс нашего народного движения. Он без остатка растворяется в естественности своего призвания... На такие явления, как Демьян Бедный, нужно смотреть не под углом зрения эстетической техники, а под углом истории. Мне совершенно безразличны отдельные слагаемые цельной формы, если только эта последняя первична и истинна, если между автором и выражением ее не затесываются промежуточные звенья подражательства, ложной необычности, дурного вкуса, т. е. вкуса посредственности так, как я ее понимаю».[3]

---

[1] Письмо от 28 декабря 1927 г. — В кн.: М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — Лит. наследство. М., 1963, т. 70, с. 306.

[2] Из стихотворения «Русь советская».

[3] См.: Б р а з у л ь И. Демьян Бедный. М., 1967, с. 281. Ганс Сакс — немецкий поэт, мейстерзингер, жил в XVI веке; его творчество высоко ценил Гёте.

Слова эти нельзя истолковывать превратно. Советуя смотреть на Д. Бедного «не под углом зрения эстетической техники, а под углом истории», Пастернак не собирался сколько-нибудь умалить художественное значение его творчества. Он лишь отвлекался от подробностей, от «слагаемых цельной формы», в конце концов от фактуры стиха, поскольку сам работал в совершенно иной поэтической манере, — его восхищала истинность, первичность поэзии Д. Бедного, чуждой какого-либо подражательства, эпигонства. Нелишне будет заметить также, что слова Б. Пастернака были сказаны при жизни Д. Бедного (в 1942 году).

Так, не сближаясь, но понимая друг друга, перекликались поэты.

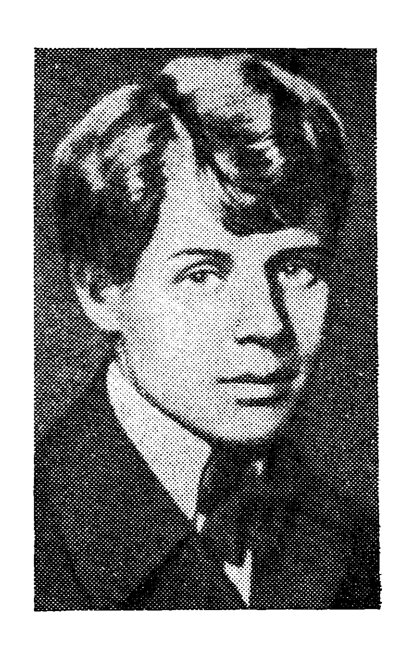
Проблемы новаторства и традиций решались Д. Бедным плодотворно не только для своего, но и для нашего времени. Конечно, нынче споры по этим вопросам не отличаются такой остротой, как в двадцатые—тридцатые годы, когда на горизонте маячили и нигилисты, и литературные староверы, и открыватели несуществующих словесных Америк, и экспериментаторы самого разного толка.

Поэзия с тех пор возмужала, покончила с ненужными увлечениями, углубилась в жизнь народа, в мир чувств и переживаний современного человека. Многое унаследовала она из ценнейшего опыта замечательных поэтов минувших десятилетий, из блестящих творений, заложивших основы советской поэтической классики.

И все же ложные суждения, кривотолки возникают кое-где и в наше время, когда говорят о традициях и о поисках нового. То сочтут нетленной традицией давно ушедшую патриархальную старину, принимаемую в некоей первозданности, незыблемости, с полным игнорированием духовных и эстетических потребностей человека нашего времени. А то выдадут за некий «модерн» новый вид поэтической отсебятины, не имеющий ничего общего с действительными основами нашей художественной культуры.

Вот почему эти вопросы не утратили для нас своей актуальности и значения.

С. ЕСЕНИН



Сергей Есенин.

С. ЕСЕНИН В 1917 ГОДУ

1. «ЭКСТРЕННОЕ ПРЕДПИСАНИЕ»

На фасаде дома № 33 по Литейному проспекту в Ленинграде — мемориальная доска из серого мрамора. На ней высечены слова:

В 1917—1918 ГОДАХ
В ЭТОМ ДОМЕ
ЖИЛ ПОЭТ СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

Верхнюю часть доски занимает рельефный портрет молодого Есенина. Ему было тогда 22 года.

Если говорить точно, в доме на Литейном поэт прожил всего шесть месяцев: с октября 1917 по март 1918 года. Но какое это было время! И какие события теснились тогда в жизни поэта!

Еще в начале 1917 года можно было видеть его в солдатской фуражке с овальной кокардой, в гимнастерке на пуговицах со стоячим воротником. Остригшись наголо прошедшим летом, он уже снова отрастил свою льняную шевелюру. Ему это разрешалось: он служил санитаром в полевом царскосельском военно-санитарном поезде № 143, где солдатам делались послабления по службе. Но гарнизонный ритуал в Царском Селе соблюдался неукоснительно: богослужения, присяги, караулы, дежур-

ства и затем — выезды на фронт за ранеными, доставка раненых из поезда в лазарет...

В делопроизводстве санитарного поезда, в служебных распоряжениях и записках зафиксированы факты жизни санитара, имевшего личный знак № 9999.

В один из первых дней января 1917 года — 5-го или 6-го — он был на богослужении в Федоровском соборе. 14 января протоиерей Владимир Кузьминский приводил его и других солдат к военной присяге. 19 февраля на завтраке в честь членов «Общества возрождения художественной Руси» в трапезной Федоровского собора читал стихи...

О том, какими чувствами жил в те дни поэт, служебные документы, конечно, не говорят. Но всего лишь за несколько месяцев до принятия Есениным «клятвенного обещания на верность службы» в петроградском журнале «Северные записки» было напечатано стихотворение, где, обращаясь к родине, поэт говорил:

О сторона ковыльной пущи,
Ты сердцу ровностью близка,
Но и в твоей таится гуще
Солончаковая тоска.
. . . .
Но и тебе из синей шири
Пугливо кажет темнота
И кандалы твоей Сибири,
И горб Уральского хребта.

(«За темной прядью перелесиц...»)

Тех, кто томится «по шахтам сырым», кому «вечная правда и гомон лесов радуют душу под звон кандалов», упоминал поэт и в другом стихотворении («Синее небо, цветная дуга...»), уже написанном и сданном в печать, — оно появилось вскоре в первом сборнике «Скифы».

Однако в Царском Селе ждали от него стихов иных. Близость двора, шефство императрицы над санитарным поездом и военными госпиталями создавали атмосферу, при которой царедворцы старались использовать военнослужащих для демонстрации верноподданнических чувств. Это и послужило основой конфликта, из-за которого Есенин в феврале 1917 года был откомандирован на фронт. «Революция, — писал он впоследствии, — застала меня на фронте в одном из дисциплинарных батальонов,

куда угодил за то, что отказался написать стихи в честь царя».[1]

Из сохранившихся документов видно, что 23 февраля Есенин должен был отбыть из Царского Села в Могилев, в распоряжение командира 2-го батальона сводного пехотного полка (это подразделение он и считал «дисциплинарным батальоном»). Однако попал ли он туда? По крайней мере, в день, когда ему было предписано выехать, он находился в Петрограде, и тогда же возникли события, которые способны были отменить любые предписания и приказы властей.

В Петрограде 23 февраля забастовало девяносто тысяч рабочих, окраины города были в руках демонстрантов, выступление носило резкий антиправительственный характер. На следующий день стачка охватила уже 200 тысяч трудящихся; на Невском проспекте раздавались выкрики «Долой царя!»; в ряде пунктов города войска отказывались разгонять демонстрантов. На рассвете 27 февраля восстала учебная команда Волынского полка, к ней присоединились рядовые Преображенского и Литовского полков, солдаты вместе с рабочими взяли приступом арсенал, захватили сорок тысяч винтовок. Народ с оружием в руках выступил против самодержавия. Началась революция.

Но даже если бы Есенин успел выехать в Могилев, его глазам открылась бы картина не менее выразительная. Дело в том, что Могилев был местом расположения Ставки Верховного главнокомандующего русской армией, а пост этот — в чине полковника — занимал сам царь. В описываемые нами дни Николай II находился в Ставке. Пытаясь подавить «беспорядки», вспыхнувшие в столице, он двинул с фронта войска в Петроград. Войска эти добрались эшелонами лишь до Царского Села. Здесь они побратались с революционными солдатами и отказались следовать дальше. Сам царь, намереваясь возвратиться из Ставки в Петроград, доехал лишь до станции Дно: встречные поезда были забиты солдатами, разносившими весть о восстании в Питере. В этой обстановке Есенину не было никакого смысла выполнять «экстренное предписание» своего начальника, полковника Ломана, отправившего его в Могилев. По свидетельству поэтессы

---

[1] Есенин С. Собр. соч. в 5-ти т. М., 1962, т. 5, с. 13. В дальнейшем сочинения Есенина цитируются по этому изданию.

М. Марьяновой, в день, когда началась Февральская революция, она застала Есенина у себя дома — в Петрограде, на Забалканском проспекте.[1]

Вернувшись в Царское Село, Есенин убедился, что полковника Ломана уже нет — всех, служивших при царском дворе, и след простыл, — а поезд № 143 принадлежит новой, республиканской власти. Штат санитаров в этом поезде был непомерно раздут, его пришлось сократить. И поскольку Временное правительство собиралось вести «войну до победного конца», ратника Сергея Есенина 17 марта отослали в распоряжение воинской комиссии при Государственной думе для зачисления в школу прапорщиков.

Однако служить этому правительству у поэта не было ни малейшего желания, и он решил от службы уклониться. «В революцию, — сообщал он в автобиографии, — покинул самовольно армию Керенского. . .» (т. 5, с. 13).

Первым откликом поэта на свержение самодержавия было стихотворение «Разбуди меня завтра рано. . .». Проникнутое живописным лиризмом, оно рисует революцию в образе «дорогого гостя», оставившего «след широких колес на лугу», сверкающего золотой дугой и несущегося по просторам родимой страны:

На рассвете он завтра промчится,
Шапку-месяц пригнув под кустом,
И игриво взмахнет кобылица
Над равниною красным хвостом.

Затем, с конца марта по август 1917 года, был создан цикл маленьких поэм, из которых первая — «Товарищ» — содержит реальные обстоятельства жизни людей, пошедших в революцию («Он был сыном простого рабочего. . .», «иногда за скудным обедом учил его отец распевать марсельезу»), и упоминание реальных исторических событий и мест: «февральский ветер» (т. е. Февральская революция), «Марсово поле» (место погребения жертв революции в Петрограде). Что же касается остальных трех поэм — «Певущий зов», «Отчарь» и «Октоих» — в них образ революции вплетен в сложную систему библейских символов и мифологических понятий.

«Земля предстала новой купелью» — это новое крещение мира, начало революционной истории. «Она загоре-

---

[1] См.: Марьянова М. М. Встречи с Есениным. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965, с. 178.

лась, звезда Востока! Не погасить ее Ироду кровью младенцев», т. е. никаким реакционным террором, никакой контрборьбой нельзя потушить великое пламя революции. В этих мотивах воплотился особый поэтический прием «обожествления» революции.

Поэт явно возвеличивал революционное дело, но пока еще не разбирался в его историческом и классовом содержании. Недаром он признавался: «Первый период революции встретил сочувственно, но больше стихийно, чем сознательно» (т. 5, с. 17).

2. МОСКВА, ДЕРЕВНЯ, СЕВЕР, ПИТЕР

Опасаясь репрессий со стороны новых властей или же принудительного возвращения на военную службу, Есенин значительную часть времени — весной и летом 1917 года — проводит в разъездах.

В конце марта он посещает Москву. В начале лета уезжает на два месяца в родную деревню (село Константиново Рязанской губернии).

В промежутке между этими поездками он лишь однажды рискнул выступить в открытой аудитории — на «Вечере свободной поэзии», организованном в Петрограде художественным обществом «Искусство для всех». Вечер этот состоялся 14 апреля 1917 года в концертном зале Тенишевского училища. «После лекции критика К. Арабажина, — читаем мы в газетном отчете, — артистка Д. Мусина с экспрессией прочла два стихотворения Беранже... Ее сменил молодой поэт Есенин... слабо прочитавший свою хорошую поэму «Марфа-посадница», некогда запрещенную цензурой».[1] Затем на вечере выступили К. Чуковский, Ф. Сологуб, В. Маяковский.

Поэма Есенина была написана еще в сентябре 1914 года; М. Горький одобрил ее и собирался напечатать в журнале «Летопись», но она не была пропущена цензурой. В произведении, воспевающем новгородскую вольницу XV века, противопоставляющем ее московскому царю («Как московский царь на кровавой гульбе продал душу свою антихристу...»), цензура не без оснований усмотрела антимонархические мотивы. Лишь после

---

[1] См.: Петрогр. газ., 1917, 15 апр. Ни в одной из хроник и летописей жизни Есенина этот вечер не отмечен.

свержения самодержавия поэма эта смогла прозвучать со страниц русской печати и с подмостков эстрады. Опубликована она была в газете «Дело народа» за четыре дня до «Вечера свободной поэзии». В апреле 1917 года она была литературной новинкой, шедшей в одном ряду с другими вырвавшимися из-под царских запретов произведениями демократической литературы.

Вернувшись из деревни в Петроград, Есенин в июле 1917 года снова отправился в путь. Дорога его лежала на Север. Его сопровождали сотрудница газеты «Дело народа» Зинаида Райх и молодой крестьянский поэт Алексей Ганин. Маршрут своего путешествия Есенин в автобиографии отметил так: «. . . Я был. . . на Мурманском побережье, в Архангельске и Соловках» (5, с. 18). З. Райх в неопубликованном конспекте своих воспоминаний, хранящемся в ЦГАЛИ, обозначила поездку строкой: «Белое море — Соловки, рыбачка, чайка, стихи Ганина (1917)». Из неназванных обоими путешественниками мест следует указать еще Вологду и целый ряд деревень.

Интерес Есенина к Северу был отнюдь не только лишь этнографический. Повсюду кипела жизнь, бурлил народ, всколыхнутый революцией. К голосу народа, к его настроениям Есенин прислушивался и в родном селе («Деревня бродит, как молодая брага», — писал он другу из Константинова [1]) и на Севере.

В пути Есенин и Райх объяснились друг другу в любви и решили вступить в брак. Их обвенчали 4 августа 1917 года в Кирико-Улитовской церкви близ Вологды. Алексей Ганин стал «поручителем» невесты и шафером на свадьбе.

Первая жена Есенина была личностью незаурядной. Дочь квалифицированного слесаря-механика Николая Райха, водившего пароходы и поезда, участвовавшего в забастовочном движении железнодорожников, состоявшего в РСДРП и подвергавшегося полицейским репрессиям, она сама с ученических лет занималась в революционных кружках. По окончании гимназии ей было отказано в «свидетельстве о благонадежности» и она не смогла поступить на Бестужевские курсы, о которых мечтала. Училась она на частных курсах в Петербурге и продол-

---

[1] Цит. по кн.: Белоусов В. Сергей Есенин. — Лит. хроника. М., 1969, ч. 1, с. 113.

жала революционную деятельность. Заполняя в советские годы личную анкету, она указала, что «получала партийную литературу из Швейцарии и Парижа», «была под надзором с 1914 по 1916 г.», «в 1914 была арестована кишиневской полицией».[1]

Газета «Дело народа», в которой сотрудничал Есенин и в редакции которой он весной 1917 года встретил служившую там секретарем-машинисткой Зинаиду Райх, издавалась партией социалистов-революционеров (эсеров). Райх состояла в этой партии с 1913 года. Но когда Есенин с женой вернулись с Севера в Петроград (это было во второй половине сентября; после венчания молодожены провели несколько недель в Орле, где проживали родители Райх), он настоял на ее уходе из редакции «Дело народа» и сам прекратил сотрудничество в этой газете: его последнее произведение — «Отчарь» — было напечатано там 10 сентября 1917 года. Не исключено, что именно под влиянием Есенина Зинаида Райх вышла из партии эсеров; во всяком случае, это произошло одновременно с ее отказом от дальнейшей работы в газете, о том свидетельствует следующее письмо, опубликованное в «Правде»:

«Товарищ редактор! Прошу напечатать, что я считаю себя вышедшей из партии социалистов-революционеров с сентября 1917 года. Зинаида Райх-Есенина».[2]

Сентябрь 1917 года был переломным в политических настроениях обоих супругов. Конечно, никто из них не разделял программы и тактики партии, издававшей газету «Дело народа» (Есенин вообще ни в какой партии не состоял; его же участие в газете объяснялось, скорее всего, близостью к Р. Иванову-Разумнику, с мнением которого в этой газете очень считались). Но события лета

---

[1] См.: Варшавский Л. Г., Хомчук Н. И. К биографии Сергея Есенина (Зинаида Райх и Сергей Есенин). — Рус. лит., 1976, № 3, с. 163.

[2] Правда, 1920, 15 сент. После опубликования этого письма З. Н. Райх вступила в РКП(б). В 1923 году, будучи студенткой Высших государственных театральных мастерских, она была избрана секретарем партийной ячейки. Дальнейший путь Зинаиды Райх — путь талантливой советской актрисы, исполнявшей ведущие роли в спектаклях Театра РСФСР-I (позднее — ТиМ, т. е. Театра им. Мейерхольда). Ее артистическую деятельность высоко оценивали В. Маяковский, И. Ильинский, М. Чехов, видные театроведы и критики. С Есениным она разошлась в конце 1919 — начале 1920 г., но после этого, как явствует из конспекта ее воспоминаний, а также из свидетельств родных, они неоднократно встречались.

и ранней осени 1917 года прояснили для них общую картину революционного процесса и определили их политическую позицию.

Общение с крестьянами в деревне, со многими людьми в городах, сентябрьские события в Петрограде (переход Советов в руки большевиков; провалившаяся попытка Временного правительства распустить революционный штаб моряков — Центробалт), участие в митингах и собраниях (З. Райх как-то рассказывала о своих «хождениях на митинги с Есениным и без него» [1]) — все это ввело их в курс революционной борьбы, раскрыло пред ними настроения масс. Именно к предоктябрьской поре относится свидетельство Рюрика Ивнева — поэта, дружившего с Есениным, — что в личных беседах с ним Сергей Есенин «выражал свое явное сочувствие большевикам». [2]

Все это заставило Есенина пересмотреть свое отношение к литературным и общественным кругам, с которыми он был близок в дореволюционное время.

Еще 24 июня 1917 года в письме из деревни поэт осудил то общество «питерских литераторов», тех содержателей буржуазных салонов (называя при этом писателей-декадентов Д. Мережковского и З. Гиппиус), с которыми судьба свела его в 1915—1916 годах. «...Ругаются они, лгут друг на друга...», «Им все нравится подстриженное, ровное и чистое, а тут вот возьмешь им да кинешь с плеч свою вихрастую голову, и боже мой, как их легко взбаламутить». Вспоминая высокомерие и снисходительность, с которыми принимали его в этой среде, поэт сообщает, что разорвал с ними прочно и навсегда (т. 5, с. 126—127). [3]

Однако Есенин был еще тесно связан с поэтом старообрядческого толка, певцом патриархальной старины Николаем Клюевым, который в свое время водил его по столичным салонам, а в начале 1917 года они оба примкнули к группе литераторов, объединившихся вокруг сборника «Скифы». Возглавлял эту группу неонародник Р. Иванов-Разумник. Привлекая обоих поэтов к участию в своих из-

---

[1] Из записей бесед с З. Н. Райх в личном архиве Л. Г. Варшавского.

[2] Ивнев Р. Каким был путь Есенина к революции? — Аврора, 1970, № 9, с. 68.

[3] Подробнее о взаимоотношениях Есенина с буржуазными литературными кругами в дореволюционные годы см. в статье «Драматическая судьба» (в настоящем издании).

даниях, Р. Иванов-Разумник всячески подчеркивал народные корни и революционные мотивы творчества каждого из них, создавая тем самым удобное прикрытие реакционно-народническим идеям, которые он проповедовал в «Скифах». «Клюев, Есенин, Орешин, — писал он, — поэты народные не только по духу, но и по происхождению... Лишь у них оказалась подлинность поэтических переживаний в дни великой революции. Их устами народ из глубины России откликнулся на «грохот громов».[1]

При этом неонароднический теоретик и один из идеологов эсеровской партии не только приукрашивал развиваемую им идею «скифства» («вознесение» и «преображение» славянофильского, скифского духа и через него — путь к «патриархальному» социализму; «революционным» в этой теории было лишь отрицание старого мира), но и полностью игнорировал различное отношение к этой идее разных поэтов.

Николай Клюев не был прямым проповедником «скифства», но религиозно-мистическая трактовка «души» русского крестьянина, рисуемый им образ «России в багдадском монисто с бедуинским изломом бровей», т. е. России азиатской, в которой «не будет песен про молот, про невидящий маховик», почти полностью укладывались в рамки социальных утопий, воздвигавшихся Ивановым-Разумником.

Есенин, наоборот, называл себя и других участников сборника «скифами», но вкладывал в это понятие не социально-историческое, а легендарно-романтическое содержание, поддерживая в нем идею противопоставления революционной, крестьянской России капиталистическому Западу. «Мы ведь, — утверждал он в письме к А. Ширяевцу, — скифы, приявшие глазами Андрея Рублева Византию и писания Козьмы Индокоплова с поверием наших бабок, что земля на трех китах стоит, а они все романцы, брат, все западники. Им нужна Америка, а нам в Жигулях песня да костер Стеньки Разина» (т. 5, с. 126). Это писано в июне 1917 года.

Но события развивались с небывалой ранее быстротой, и с такой же быстротой отсеивалось все наносное в жизни поэта. К осени 1917 года он уже разочаровался в Клюеве, а спустя некоторое время — и в Иванове-Ра-

---

[1] Иванов-Разумник Р. Поэты и революция. — В кн.: Скифы. Пг., 1918, сб. 2, с. 1, 3.

зумнике. О начале этого перелома ярко свидетельствует встреча Есенина с Петром Орешиным — крестьянским революционным поэтом, который был очень далек и от старообрядчества, и от «скифства». Встреча эта произошла в Петрограде, на квартире Орешина.

«Часов около девяти вечера, — рассказывает Орешин, — слышу — кто-то за дверью спрашивает меня. Дверь без предупреждения открывается, и входит Есенин.

Было это в семнадцатом году, осенью, в Петрограде, когда в воздухе уже попахивало Октябрем. Я сидел за самоваром, дописывал какое-то стихотворение. Есенин подошел ко мне, и мы поцеловались».

Провели они вместе почти всю ночь — с девяти часов вечера до четырех утра. «За окном висел густой петроградский туман, — вспоминает Орешин. — Самовар курился горячим паром к самому потолку. Я сидел на диване. Есенин под электрической лампочкой, на середине комнаты, читал стихи, взмахивая руками и поднимаясь на цыпочки... Голос его гремел по всей квартире, желтые кудри стряхивались на лицо».[1] Судя по приводимой Орешиным цитате, Есенин прочел ему поэму «Товарищ», а затем ряд новых вещей.

После чтения, когда началось чаепитие, потянулась беседа. За несколько часов собеседники, по признанию Орешина, «переворошили всю современную литературу, основательно промыли ей кости и нахохотались до слез». Тут-то и раскрылся особый смысл этой знаменательной встречи.

«— Вот дураки! — захлебываясь, хохотал Есенин. — Они думали, мы лыком шиты... Ведь Клюев-то, знаешь... я неграмотный, говорит! Через о... неграмотный! Это в салоне-то... А думаешь, я не чудил? А поддевка-то зачем! Хрестьянские, мол!.. Хотя, знаешь, я от Клюева ухожу... Вот лысый черт! Революция, а он «избяные песни»... На-ка-за-ние! Совсем старик отяжелел. А поэт огромный! Ну, только не по пути...»[2]

В этих словах — целая исповедь. Горькое и насмешливое воспоминание о том, как лицедействовал Клюев, притворяясь неграмотным мужичком (будучи на самом деле образованным человеком), как «чудил» с ним и ря-

---

[1] Орешин П. В. Мое знакомство с Сергеем Есениным (1926). — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965, с. 187—188.

[2] Там же, с. 189.

занский поэт («хрестьянские, мол!..»), как опостылел ему весь этот маскарад...

Минуло уже не менее полутора лет с тех пор, как прекратились эти «хождения», но влияние Клюева на «меньшого брата» было все еще велико. И вот — конец: «от Клюева ухожу». Это — сжигание мостов, это — решающий в жизни шаг. И вызван он, как подсказывает сам Есенин, причинами отнюдь не личного порядка и не утратой веры в силу Клюева как поэта. Наоборот, он по-прежнему считает Клюева большим художником. Но великие события времени раскрыли пред ним чудовищный анахронизм сего поэтического явления: «Революция, а он «избяные песни»...» Предчувствие грандиозных социальных потрясений толкнуло Есенина на то, чтобы пересмотреть свой путь: порвать с клюевщиной, затем со «скифством», — порвать, чтобы пойти навстречу революционному народу.

Выслушав его последние стихотворения, «написанные уже не по-клюевски», Орешин пришел к выводу, что «Есенин круто повернул влево».[1]

Когда именно происходила эта беседа? В рассказе П. Орешина мы находим детали, которые дают возможность более или менее точно определить ее дату. Засидевшись допоздна, Есенин собрался уходить. Орешин предложил ему заночевать, но гость отказался: «А жену кому?.. Я, брат, жену люблю! Приходи к нам...»

«К нам» — это значит в их общую квартиру на Литейном. Но когда Есенин с женой вернулись с Севера, они не сразу поселились в этой квартире: сперва (в сентябре) жили врозь: он — на Литейном, 49, она — на 8-й Рождественской, 36. Лишь в октябре Зинаида Николаевна сняла для их общего проживания две комнаты с мебелью, окнами во двор, в доме № 33 на Литейном проспекте. Да и другие подробности говорят, что встреча с Орешиным происходила в студеную октябрьскую ночь: на Есенине, поверх костюма, была меховая куртка; проводив его, Орешин «вернулся в свою большую холодную комнату, отнес пустой ледяной самовар на кухню...»[2]

Несомненно, это было в самый канун, может быть, всего лишь за несколько дней до Великого Октября.

---

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 191.
[2] Там же, с. 193.

3. СКВОЗЬ ВЕТРЫ И БУРИ

Дни революционного штурма, проведенные Есениным в Питере, остались в его памяти на всю жизнь. Он описал их в стихотворении, которое самим заглавием своим подчеркивает непосредственное, авторское восприятие событий. Написав его через семь с лишним лет после Октября, поэт назвал его «Воспоминанием»:

Я помню жуткий
Снежный день.
Его я видел мутным взглядом.
Железная витала тень
Над омраченным Петроградом.
Уже все чуяли грозу,
Уже все знали что-то,
Знали,
Что не напрасно, знать, везут
Солдаты черепах из стали.
Рассыпались...
Уселись в ряд...
У публики дрожат поджилки...
И кто-то вдруг сорвал плакат
Со стен трусливой учредилки.
И началось...
Метнулись взоры,
Войной гражданскою горя,
И дымом пламенной «Авроры»
Взошла железная заря.

О том, как встретил Есенин великий исторический переворот, есть много свидетельств, прежде всего — его собственное: «В годы революции был всецело на стороне Октября...» (т. 5, с. 22), затем свидетельство П. Орешина: «Есенин принял Октябрь с неописуемым восторгом и принял его, конечно, только потому, что внутренне был уже подготовлен к нему, что весь его нечеловеческий темперамент гармонировал с Октябрем...»[1] «Хлесткий сквозняк революции, — добавляет к этому В. Чернявский, — и поворот в личной жизни Есенина освободили в нем новые энергии».[2] К сожалению, осталось неизвестным, о чем собиралась рассказать в своих воспоминаниях Зинаида Райх, наметившая в конспекте специальную главу: «5. Дни революции — Октябрь (1917)».

---

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 191.

[2] Чернявский В. Встречи с Есениным. — Новый мир, 1965, № 10, с. 195.

Революция открыла Есенину новый мир, вдохновивший его на создание бессмертных творений. Революция сделала его великим национальным поэтом. Она помогла оформиться не совсем еще выявившимся ранее социальным устремлениям художника, ввела их в более надежное русло. Это сознавал и сам Есенин. В черновом наброске его автобиографической заметки «О себе» после слов: «. . .мне долго пришлось разбираться в своем укладе» — есть следующее признание, не вошедшее в окончательный текст: «Не будь революции, я, может быть, так бы и засох на никому не нужной религиозной символике или развернулся ⟨?⟩ не в ту и ненужную сторону» (т. 5, с. 276).

Самый процесс восприятия поэтом революционной ломки, которой подверглась страна, и в особенности деревня, был достаточно сложным. Недаром Есенин предупреждал, что он «принимал все по-своему, с крестьянским уклоном» (т. 5, с. 22). Познание исторической истины далось ему, в конце концов, нелегко, временами даже болезненно. Тем не менее именно благодаря этой ломке, благодаря открывшимся перед поэтом великим возможностям переустройства мира, быта, людей, их сознания, чувств его творчество приобрело историческое содержание и высокий гуманистический смысл. Будучи ярко выраженной поэтической индивидуальностью, безгранично преданный своей родной земле, преодолевая сомнения, опасности, дурные влияния, свои прежние привязанности, Есенин по-своему — как никто другой — отразил и величие революционной эпохи, и ее внутренние противоречия.

Верно писала Л. Либединская: «В 1917 году. . . Есенин был уже известным поэтом. . . С него сразу стали спрашивать по самому крупному счету. За него дрались. Одни тянули назад — к идеализации темной, непроснувшейся Руси, обвиняли в приспособленчестве к большевикам. Другие требовали немедленного, четкого — без огрехов и оговорок — понимания и осмысления всего происходящего. А ему было трудно. Он шел своим, извилистым, но независимым путем, сквозь ветры и бури. Единственным компасом, по которому поэт ориентировался в нелегкой дороге, были его сердце, его талант, его любовь к Родине».[1]

---

[1] Либединская Л. Третья встреча. — Лит. Россия, 1965, 1 окт.

Революция проложила Есенину путь к широкому читателю. Никогда ранее он не имел такого прямого и живого контакта с читательской аудиторией, какой наладился в послеоктябрьские дни.

Уже 22 ноября 1917 года проводится «Вечер поэзии Сергея Есенина» (его первый самостоятельный вечер) в концертном зале Тенишевского училища на Моховой улице. В декабре он выступает на коллективных писательских вечерах в конференц-зале Академии художеств (Университетская набережная) и в одном из рабочих клубов за Московской заставой в «Театре завода Речкина» (так назывался — по имени бывшего владельца — нынешний вагоностроительный завод имени И. Е. Егорова). 15 января 1918 года Есенина слушают на митинге в Зале армии и флота (т. е. в здании нынешнего Дома офицеров), 3 февраля — снова в Тенишевском училище. Дорогу к читателю прокладывала Есенину и массовая печать, в которой все чаще появлялись его стихи.

Отношения Есенина с читателями, слушателями и критиками не всегда носили мирный и дружественный характер. Публика в ту пору была крайне пестрой по социальному составу — ее отличало необычайное разнообразие идейных настроений и эстетических вкусов. Немало было в этой среде людей, враждебно встретивших революцию, злобствовавших против любого, кто поддерживал революционную власть. Еще больше сновало там политических обывателей, литературных мещан. На Есенина нападали в печати, вступали с ним в стычки на собраниях и вечерах. Об одной из таких наиболее резких и памятных стычек он рассказал Александру Блоку.

Дело было 21 января 1918 года на очередном литературном утреннике в хорошо знакомом поэту зале Тенишевского училища. Злобствующая толпа обывателей и реакционеров устроила обструкцию А. Блоку (которого в зале не было), А. Белому и С. Есенину. По их адресу кричали: «Изменники!» Есенин сообщил об этом Блоку по телефону на следующий день, и Блок внес в свою записную книжку следующие строки:

«Звонил Есенин, рассказывал о вчерашнем «утре России» в Тенишевском зале. Гизетти и толпа кричала по адресу его, А. Белого и моему — «изменники». Не подают

руки. Кадеты и Мережковские злятся на меня страшно. Статья «искренняя», но «нельзя простить».

Господа, вы никогда не знали России и никогда ее не любили!

Правда глаза колет».[1]

Судя по этой записи, обструкция была вызвана статьей Блока «Интеллигенция и Революция», только что (19 января) опубликованной в газете «Знамя труда». В этой статье говорилось:

«Мы, русские, переживаем эпоху, имеющую не много равных себе по величию...

Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, что́ задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух».

Что же задумано?

Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью».

Статья заканчивалась призывом к интеллигенции: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию».[2]

Публика в Тенишевском зале не могла простить Блоку также опубликованный в вечернем выпуске газеты «Петроградское эхо» за день до этой статьи ответ на анкету: «Может ли интеллигенция работать с большевиками?» Ответ Блока гласил: «Может и обязана».[3]

На утреннике в Тенишевском зале С. Есенин и А. Белый, по-видимому, отстаивали правоту Блока, присоединились к его лозунгу служения революции, за что и удостоились клички «изменников». Об идейных позициях Есенина публика могла судить также по революционным и богоборческим (местами и богохульным) мотивам в произведениях, которые уже печатались или, не будучи еще опубликованными, читались на вечерах (к числу первых относится «Товарищ», к числу вторых — «Преображение», «О Русь, взмахни крылами...» и др.).

Свое участие в литературной борьбе того времени, которая, как мы видим, носила характер острой классовой

---

[1] Блок А. Соч. в 2-х т., М., 1955, т. 2, с. 494—495. А. А. Гизетти — буржуазный литературный критик.

[2] Там же, с. 220, 221, 228.

[3] Там же, с. 772—773.

борьбы, Есенин позднее отразил в черновых набросках к поэме «Анна Снегина»:

И сам я ругался немало,
Когда буржуазная брысь
Слюною своей заливала
Пожаром взметенную жисть.

Хотя коммунистом я не был
От самых младенческих лет,
Но все же под северным небом
Винтовку держал за «совет».

Возмездье достигло рока,
Рассыпались звенья кольца.
Тогда Мережковские Блока
Считали за подлеца.

«Двенадцать» вовсю гремело,
И разве забудет страна,
Как ненавистью вскипела
Российская наша «шпана».

И я с ним, бродя по Галерной,
Смеялся до боли в живот
Над тем, как, хозяину верный,
Взбесился затягленный «скот».

«Скотом» тогда некий писака
Озвал всю мужицкую голь
И в зад геморрой наплакал
За барскую участь и боль.

В этом отрывке может быть документирована каждая строка. «. . .Под северным небом винтовку держал за „совет“» — это воспоминание о том, как в дни опасности, нависшей над красным Петроградом в феврале 1918 года при наступлении немецких войск, Есенин записался в боевую дружину (факт этот отмечен в записной книжке Блока под датой «21 февраля»). Галерная — улица в Петрограде, неподалеку от дома, где жил Блок. А под «неким писакой», злобно клеймившим революционный народ, Есенин имел в виду, вероятно, не одного автора, но прежде всего, конечно, Зинаиду Гиппиус — поэтессу, жену Мережковского, — которая уже на четвертый день Октябрьской революции возгласила:

В старый хлев ты будешь загнан палкой,
Народ, не уважающий святынь.

В этом свете слово «Мережковские» приобретает у Есенина двоякий смысл: с одной стороны, это обобщенное имя реакционных декадентов, нападавших на художников революции, а с другой — супруги Мережковские. В обоих случаях подразумевалась и Гиппиус, особенно в связи с полемикой, развернувшейся вокруг поэмы «Двенадцать», против которой Гиппиус выступила с желчными, кликушескими стихами. И упоминание поэмы Блока в тексте Есенина, таким образом, не случайно. Поэма «Двенадцать» была в те дни знаменем революционного искусства.

Совершенно ясно, что в борьбе с апологетами рухнувшего буржуазно-дворянского строя, с декадентами, злопыхателями, клеветниками — борьбе, разгоревшейся сразу после Октября, Блок и Есенин были в одном лагере — в лагере побеждающего народа.

Революция заметно расширила круг людей, с которыми общался Есенин. Это были люди политики, люди труда, люди искусства. В 1917 году он встречался со многими видными писателями, художниками, артистами. Среди них, кроме А. Блока и А. Белого, — Алексей Толстой, Сергей Коненков, Илья Эренбург, Ольга Форш, Алексей Чапыгин. В квартире на Литейном часто бывали Николай Никитин, Владимир Чернявский, Рюрик Ивнев, Константин Соколов (художник). «В эти дни, — рассказывала З. Райх, — жилось молодо и весело, гостей бывало много, очень много было споров и стихов, за ними летели вечера и ночи».[1] В конспекте своих воспоминаний З. Райх отметила это время строкой: «Длинные вечера, короткие дни (1917 г.)».

Все, с кем сталкивался тогда Есенин, отмечали в нем большую перемену. Еще весной — в конце марта 1917 года — он, по описанию Н. В. Крандиевской (жены А. Толстого), был «похож на подростка, скромно покашливал. В голубой косоворотке, миловидный; льняные волосы, уложенные бабочкой на лбу. . .»[2] (аналогичное описание оставил И. Эренбург)[3]. А вот каким видит его П. Орешин в октябрьские дни: «От всей его стройной фигуры веяло

[1] Из записей бесед с З. Н. Райх в личном архиве Л. Г. Варшавского.

[2] Толстая-Крандиевская Н. В. Я вспоминаю. — В кн.: Прибой. Сб. произведений ленингр. писателей. Л., 1959, с. 96.

[3] См.: Эренбург И. Люди, годы, жизнь. — Собр. соч. в 9-ти т. М., 1966, т. 8, с. 362.

уверенностью и физической силой, и по его лицу нежно светилась его розовая молодость».[1] Чуть позднее — в ноябре — встречает его в своей мастерской на Красной Пресне (Есенин приезжал тогда в Москву на несколько дней) скульптор С. Коненков: «Голубые глаза, волосы цвета спелой ржи, стройный, легкая походка и живой вид».[2] Ни следа от разодетого «пастушка», каким он смотрелся в предыдущие годы, и от миловидного подростка, каким казался еще весной...

5. ПРЕОБРАЖЕНИЕ МИРА

Непосредственным откликом Есенина на Октябрьскую революцию была поэма «Преображение». Автор датировал ее ноябрем 1917 года. Революция здесь — преображение всего сущего на земле, начало великого изобилия: «Зреет час преображенья», и он явится — «наш светлый гость»; «Словно ведра, наши будни он наполнит молоком»; «Будет звездами пророчить среброзлачный урожай» и т. п. В образе «светлого гостя», как и в поэмах первой половины 1918 года («Инония», «Иорданская голубица»), совершенно явственны мифологические черты: об этом говорят и библейский образ «голубицы», которая несет радостную весть о преображении мира, и сравнение «нового дня» с «отроком солнцеголовым», и появление «нового спаса», который поведет людей к счастью.

Наряду с мифологическими поэмами (назовем их так) в его творчестве возникает революционно-героическая лирика. В том же 1918 году он пишет стихотворение «Небесный барабанщик», близкое по своему звучанию призывно-обличительной лирике пролетарских поэтов. Он зовет борцов революции сплотиться против «белого стада горилл», угрожающего социалистической родине:

Солдаты, солдаты, солдаты —
Сверкающий бич над смерчом.
Кто хочет свободы и братства,
Тому умирать нипочем.

---

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 183.
[2] Цит. по кн.: Белоусов В. Сергей Есенин. — Лит. хроника, ч. 1, с. 119—120.

Смыкайтесь же тесной стеною,
Кому ненавистен туман,
Тот солнце корявой рукою
Сорвет на златой барабан.

Сорвет и пойдет по дорогам
Лить зов над озерами сил —
На тени церквей и острогов,
На белое стадо горилл.

Проникнутый чувством интернационализма, высоким пафосом защиты революции, безудержным стремлением к «новому берегу» жизни, «Небесный барабанщик» по праву занял одно из видных мест в советской поэзии послеоктябрьских дней.

Жертвам Октябрьских сражений посвящен поэтический реквием, написанный Есениным для кантаты, исполнявшейся у Кремлевской стены в день открытия мемориальной доски над могилами павших борцов:

Спите, любимые братья.
Снова родная земля
Неколебимые рати
Движет под стены Кремля.

Новые в мире зачатья,
Зарево красных зарниц...
Спите, любимые братья,
В свете нетленных гробниц.

Октябрьская революция была темой и другого произведения — киносценария «Зовущие зори», написанного четырьмя поэтами — С. Есениным, М. Герасимовым, С. Клычковым и Н. Павлович — в 1918 году. Материалом для него, по свидетельству Надежды Павлович, послужила «прежде всего сама эпоха, когда бои в Кремле были вчерашним, совсем свежим воспоминанием».[1] Действие происходит сперва на большом металлургическом заводе в Москве, затем — на Страстной площади, в рабочих кварталах, на московских улицах, где рабочие воздвигают баррикады, на территории Кремля и в здании московского Пролеткульта.

Произведение выдержано в строго реалистическом духе, и даже тема «Преображения» (название второй части сценария, текст и замысел которой принадлежит в ос-

---

[1] Павлович Н. Как создавался киносценарий «Зовущие зори». — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 198.

новном Есенину) трактована здесь без всякого оттенка религиозной символики: это, с одной стороны, преображение мира, совершаемое под руководством большевиков (профессионального революционера с дореволюционным стажем, талантливого оратора Сергея Назарова, кадрового рабочего Петра Молотова и др.), а с другой — перестройка психики, преображение душ, переход двух представителей старой интеллигенции — бывшего царского офицера Рыбинцева и его жены — на сторону революции.

«Свой реалистический материал, — рассказывает Н. Павлович, — мы хотели дать именно в «преображении» поэтическом... Для Есенина был особенно дорог этот высокий, преображающий строй чувств и образов. Исходил он из реального, конкретного, не выдумывая о человеке или ситуации, но как бы видя глубоко заложенное и только требующее поэтического раскрытия. Для Есенина, как и для нас — его соавторов, было важно показать ритм и стремительность этого преображения действительности». [1]

Прошли годы, и многое из того, что видел и пережил поэт в дни Великого Октября, он запечатлел в наиболее крупном своем художественном творении — поэме «Анна Снегина». В основу поэмы легли живые наблюдения автора над теми событиями, свидетелем которых ему довелось стать в деревне 1917—1918 годов. (С. А. Толстая, комментируя поэму, пишет, что Есенин «был очевидцем явлений, происходивших в революционной деревне. Связь этого произведения с реальной действительностью легко проследить даже по ряду деталей. Например, названия деревень «Криуши» и «Радово» заимствованы из жизни. Две деревни с такими названиями существуют в округе села Константинова, но друг от друга отстоят далеко» — т. 3, с. 269.) Это придало поэме не только достоверность личных свидетельств, но и впечатляющую силу изображения, и живость характеров, и проникновенный лиризм.

Поэт рисует деревню, потрясенную «мужицкими войнами», борьбой крестьян за землю, неодолимым стремлением простого деревенского люда добыть себе счастье. Перед читателем проходят различные периоды этой борьбы: лето 1917 года, когда крестьянские представители явились к помещице просить землю и не получили ее;

---

[1] Павлович Н. Как создавался киносценарий «Зовущие зори». — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 198.

послеоктябрьские дни, когда мужики отбирали землю и описывали помещичий дом; наконец, «суровые, грозные годы» гражданской войны. На фоне этих событий выступают характерные образы деревенских людей, прежде всего крестьянина-бедняка, энергичного и волевого сельского активиста. Прон Оглоблин — наиболее законченный реалистический образ участника революции в творчестве Есенина.

Естественно и просто входит в поэму лирическая тема, связанная с переживаниями и воспоминаниями рассказчика о юности, которую он провел в деревне, о чувстве, которое испытывал к девушке из помещичьего дома, бывшей ему, по существу, далекой и чужой. Образ рассказчика, в котором угадываются черты автора (есть свидетельства, что и лирический сюжет не выдуман им, а взят из его деревенского прошлого), принадлежит к числу наиболее сильных реалистических характеров в поэзии Есенина. А картины юности, которые проходят перед его мысленным взором, стоят на уровне лучших образцов есенинской лирики.

Наряду с деревней октябрьских дней в скупых, но точных строках (частью даже не вошедших в окончательный текст) возникает в поэме и незабываемый Питер.

«Анна Снегина» достойно завершила художественный путь поэта, который всем лучшим в своем творчестве был обязан Великой революции.

ЖИВОТВОРНЫЕ ЯМБЫ

С. Есенин в оценке деятелей партии и государства

1. ПОЭТ И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ

Ближайшее литературное окружение Сергея Есенина в пору его поэтической молодости и в годы зрелости было весьма изменчивым и пестрым. Обычно его определяют кругом так называемых крестьянских поэтов (Н. Клюев, С. Клычков, А. Ширяевец, П. Орешин) и группой друзей-имажинистов (А. Мариенгоф, В. Шершеневич, А. Кусиков и др.). Нередко упоминают также случайных спутников поэта, завсегдатаев кабаков и любителей литературных скандалов, которых сам Есенин окрестил словами «чужой и хохочущий сброд». Все эти люди действительно сопутствовали ему на разных этапах жизни.

Было бы, однако, погрешением против истины ограничивать ими масштабы личных связей и знакомств, в атмосфере которых складывался и развивался талант замечательного поэта. За десять с лишним лет своей зрелой, профессиональной литературной работы (начиная с приезда его в Петроград весной 1915 года) Есенин сблизился со многими видными деятелями русской национальной культуры. Еще в дооктябрьское время он встречался с М. Горьким, А. Блоком, В. Маяковским, А. Толстым, С. Городецким, В. Шишковым, В. Юнгером и др. Революция открыла ему доступ к широкому читателю и сблизила с целым рядом выдающихся представителей творческой

интеллигенции, в их числе — Д. Фурманов, Ю. Либединский, Вс. Иванов, К. Станиславский, В. Мейерхольд, В. Качалов, Б. Борисов, С. Коненков, Г. Якулов, Т. Табидзе, П. Яшвили, Л. Леонов, Л. Сейфуллина, Н. Тихонов, И. Бабель, В. Рождественский, М. Кольцов.

Непростительно мало внимания биографы поэта уделяют и тому, какую роль в его литературной судьбе сыграли партийные работники — редакторы, издатели, публицисты, а именно: И. Ионов, П. Чагин, И. Майский, А. Воронский, Н. Накоряков.

Укажем, например, что встречи с И. Ионовым — крупным издательским работником — представляли для Есенина не только деловой, но и творческий интерес. Илья Ионов (И. И. Бернштейн) был профессиональным революционером, узником Шлиссельбурга, находившимся в заключении до марта 1917 года. Он был также поэтом (сборники «Алое поле», «Колос», «Октябрьские дни»), сотрудником большевистских газет в 1917 году. После Октября Ионов заведовал издательством Петросовета, потом работал в Госиздате, редактировал несколько журналов. Есенин вел с ним переговоры об издании своих книг (в том числе собрания сочинений), намеревался при его содействии организовать и возглавить новый литературно-художественный журнал.

Поэт подолгу бывал у Ионова в Ленинграде, слушал его рассказы о дореволюционном подполье, о каторжных тюрьмах, о сибирских этапах. «Его горение, — по словам Г. А. Бениславской, — заставило Сергея Александровича над чем-то в нашей общественной жизни задуматься: он толкнул его на „Поэму о 36“».[1] Поэма писалась Есениным тотчас же по возвращении из Ленинграда (в начале августа 1924 года), где он встречался и беседовал с Ионовым.

Так возникло это замечательное произведение — суровая, героическая повесть о людях, перенесших и шлиссельбургские казематы, и енисейскую стужу, и многоверстные путешествия в арестантских вагонах, но сохранивших верность революционному делу. Чеканный ритм этой поэмы, ее балладно-романтический строй Есенин перенес затем в знаменитую «Балладу о двадцати шести».

---

[1] Белоусов В. Сергей Есенин. — Лит. хроника, М., 1970, ч. 2, с. 299.

Вдохновителю поэмы он посвятил следующее стихотворение:

Издатель славный! В этой книге
Я новым чувствам предаюсь.
Учусь постигнуть в каждом миге
Коммуной вздыбленную Русь.

Пускай о многом неумело
Шептал бумаге карандаш,
Душа спросонок хрипло пела,
Не понимая праздник наш.

Но ты виденнем поэта
Прочтешь не в буквах, а в другом,
Что в той стране, где власть Советов,
Не пишут старым языком.

И, разбирая опыт смелый,
Меня насмешке не предашь, —
Лишь потому так неумело
Шептал бумаге карандаш.

(«Издатель славный! В этой книге. . .»)

Эти строки поэт, вероятно, хотел предпослать сборнику своих стихотворений «Ржаной путь», который должен был выйти в ленинградском отделении Госиздата, возглавлявшемся Ионовым.

Александр Константинович Воронский был членом партии большевиков с 1904 года, он участвовал в Пражской конференции РСДРП, прошел через тюрьмы и ссылку. В двадцатые годы он редактировал журнал «Красная новь», руководил издательством «Круг», выступал в печати как публицист и литературный критик. Есенин находился с ним в длительном и тесном контакте, знакомил его со своими произведениями (семнадцать из них было напечатано в «Красной нови»), посвятил ему поэму «Анна Снегина».

Воронский отзывался о творчестве поэта в печати, и, хотя не все его критические отклики были верны и не со всеми из них соглашался поэт, он ценил Воронского как журнального редактора и как своего старшего друга. При встрече с Д. Фурмановым, который работал в Госиздате, Есенин поддержал мысль о том, чтобы автором вступительной статьи к его «Собранию стихотворений» был Воронский.

Иван Михайлович Майский — участник первой русской революции, старый большевик, известный советский историк и дипломат. Будучи в 1924 году редактором

журнала «Звезда», он напечатал на его страницах «Песнь о великом походе», которую сам Есенин считал своей удачей, а современная критика оценила как «громадный идеологический сдвиг» в творчестве автора.[1]

Неоценимую роль в жизни поэта сыграл Петр Иванович Чагин, который в 1924—1925 годы был вторым секретарем ЦК компартии Азербайджана и редактором газеты «Бакинский рабочий». Пригласив Есенина в Баку, он обеспечил ему условия, благодаря которым был создан ряд выдающихся произведений поэта. Чагин снабдил его документальными и мемуарными материалами, необходимыми для работы над поэмой о 26-ти бакинских комиссарах. Есенин жадно набросился на эти материалы, заперся в редакторском кабинете Чагина и за одну ночь завершил давно задуманную поэму, которая была тотчас же опубликована в «Бакинском рабочем». Всего в этой газете было напечатано сорок шесть произведений поэта, в том числе «Анна Снегина», «Русь советская», «Пушкину», «Собаке Качалова», «Персидские мотивы», отрывок из драматической поэмы «Страна негодяев».

Как признавался сам поэт в стихотворении «Стансы», Чагин приобщил его к жизни бакинских рабочих, к «индустрийной мощи» социализма, помог ему постичь премудрость марксовых идей.

Сборник стихов Есенина «Русь советская» был выпущен Чагиным в издательстве газеты «Бакинский рабочий» с его предисловием, в котором говорилось, что лирика Есенина «прочно вступила в круг социальных, «гражданских» мотивов», что его поэзия слилась с той «музыкой революции, которую завещал слушать Блок».[2] Слова эти немало значили для поэта. «Помни, что я тебе друг, — писал он Чагину в марте 1925 года, — и много верю в оценке» (т. 5, с. 199). Сборник «Персидские мотивы», вышедший в Москве два месяца спустя, Есенин посвятил «с любовью и дружбой Петру Ивановичу Чагину».

Все эти факты должны быть оценены нами не только как моменты творческой истории отдельных произведений поэта, но и как обстоятельства, сыгравшие немалую роль

---

[1] См.: О «левом» уклоне тов. Соколова. — Октябрь, 1924, № 4, с. 185. (Редакционный ответ на статью «Нужно ли в пролетарских журналах печатать «попутчиков», помещенную в том же номере журнала.)

[2] В кн.: Есенин С. Русь советская. Баку, 1925, с. 3.

в духовной эволюции автора, в развитии революционных основ его творчества.

Особое значение в связи с этим приобретают встречи Сергея Есенина с руководящими деятелями Коммунистической партии и Советского государства. Сколь ни кратковременны были эти встречи, они оставили глубокий след в памяти поэта и в его произведениях. Громадный интерес представляют также факты, характеризующие отношение деятелей партии и государства к творчеству поэта. Между тем в литературе о Сергее Есенине все эти обстоятельства отмечены вскользь, а иные и вовсе упущены.

Ниже, восполняя этот пробел, мы расскажем о встречах Есенина с В. И. Лениным и с рядом видных советских государственных деятелей.

2. ЧЕЛОВЕК, ПОТРЯСШИЙ ШАР ЗЕМНОЙ

«Есенин относился к Владимиру Ильичу с глубоким интересом и волнением, — пишет С. А. Толстая. — Часто и подробно расспрашивал о нем всех лиц, его знавших, и в отзывах его было не только восхищение, но и большая нежность».[1] «. . .Его не покидало чувство благоговения перед Лениным, — подчеркивает Ю. Либединский, — и постоянное пристальное внимание и уважение к тому, что говорит партия».[2]

Разумеется, чувства эти сложились из всей совокупности ощущений поэта, вызванных великой революцией и деятельностью вождя, но едва ли можно преуменьшить значение того факта, что Есенину довелось видеть и слышать живого Ильича, а затем участвовать во всенародном прощании с ним.

О впечатлении, которое произвела на поэта встреча с Лениным, рассказывает дочь Есенина Татьяна Сергеевна со слов матери, которая в 1919—1920 годах работала в Наркомпросе под руководством Н. К. Крупской (т. е. в отделе внешкольного образования, позднее — Главполитпросвете).

---

[1] Масчан С. Из архива С. Есенина. — Новый мир, 1959, № 12, с. 273.

[2] Либединский Ю. Н. Мои встречи с Есениным. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 372.

«Как-то, пользуясь возможностью, — пишет Т. Есенина, — она провела Есенина на совещание, где должен был выступать Ленин. Владимира Ильича встретили овацией, которую невозможно было остановить. Ленин уходил, приходил, снова уходил и возвращался.

Мать рассказывала, что Есенин наблюдал за всем этим совершенно бледный, глубоко потрясенный и впивался глазами в Ленина...»[1]

Весьма вероятно, что Есенин присутствовал еще на одном выступлении Ленина, которое состоялось до указанного совещания, а именно 7 ноября 1918 года.

В этот день на Красной площади происходило торжественное открытие мемориальной доски в память жертв Октябрьской революции. Скульптурная композиция на доске была выполнена С. Коненковым, а в составлении стихов для траурной кантаты, исполнявшейся на церемонии открытия, участвовал Есенин (ему принадлежит текст второй части кантаты — «Спите, любимые братья...»; остальные две части написаны М. Герасимовым и С. Клычковым).

Корреспондент московских «Вечерних известий» так описал эту церемонию:

«По площади движется большая колонна членов 6-го съезда Советов. Депутаты подходят и выстраиваются против мемориальной доски у ступеней подножья. Торжество начинается... В. И. Ленин, поднятый на руки окружающими, срезал ножницами печать на задрапированной доске, и покров падает к ногам. Глазам присутствующих представляется белокрылая фигура с веткой мира в руке...»[2]

На митинге В. И. Ленин выступил с речью, в которой сказал: «Тысячи и тысячи гибли в борьбе с царизмом. Их гибель будила новых борцов, поднимала на борьбу все более и более широкие массы... Почтим же память октябрьских борцов тем, что перед их памятником дадим себе клятву идти по их следам, подражать их бесстрашию, их героизму».[3]

---

[1] Есенина Т. С. Зинаида Николаевна Райх. — В кн.: Есенин и современность. М., 1975, с. 362.
[2] Веч. известия, 1918, 9 нояб.
[3] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 171, 172.

С этими словами перекликались звучавшие в кантате слова Сергея Есенина:

Солнце златою печатью
Стражем стоит у ворот...
Спите, любимые братья,
Мимо вас движется ратью
К зорям вселенским народ.

«Помню, как торжественно, величаво прозвучали строки, написанные Есениным», — отмечает в своих воспоминаниях С. Коненков.[1]

Поэт в эти дни был в Москве (3 ноября 1918 года он выступал на открытии памятника А. Кольцову). Естественно предположить, что он присутствовал на первом исполнении кантаты и здесь впервые видел и слышал Владимира Ильича. Предположение это поддержал С. Т. Коненков. На вопрос, были ли на митинге авторы кантаты, Сергей Тимофеевич ответил:

«Скорее всего, были. Я помню, что домой с митинга мы шли все вместе. Были с нами и Клычков и Есенин».[2]

При жизни Ленина из печати вышел ряд книг Есенина; сочинения его публиковались в центральных периодических изданиях, в том числе в газете «Известия» и журале «Красная новь», которые обычно читал или просматривал Ленин.

В те годы весьма громко заявляли о себе имажинисты — полудекадентская группа шумливых поэтов, проповедовавших культ «оригинального» и «чистого» (свободного от содержания) образа, безыдейного и безнационального искусства. К этой группе одно время примыкал и Есенин. Порвал он с ней, когда разобрался в ее духовной бесплодности и когда стал тяготиться насаждаемой ею богемой.

К имажинизму Ленин относился отрицательно. Об этом сам Есенин сообщил в газетном интервью в Берлине весной 1922 года: «Имажинисты, — ответил он на вопрос корреспондента, — выразители и дети своей эпохи. По словам Ленина, они — „больные эпохой мальчики", по словам Луначарского — „аморальные типы"».[3] О том, что Ленин осуждал всякие декадентские «измы», известно также из других источников, прежде всего из воспо-

---

[1] Белоусов В. Сергей Есенин. — Лит. хроника, ч. 1, с. 140.
[2] См.: Прокушев Ю. Сергей Есенин. М., 1971, с. 176.
[3] Накануне, 1922, 16 мая.

-минаний Клары Цеткин.[1] Но как относился Ленин к Есенину, к его стихам?

В сочинениях Ленина и в мемуарной литературе о нем имя поэта не упоминается. Но ответить на заданный вопрос помогает личная библиотека Владимира Ильича, целиком сохранившаяся в его кремлевском рабочем кабинете и в одной из прилегающих к нему комнат бывшего Совнаркома. В этой библиотеке есть две книги Есенина: «Триптих» — сборник трех поэм («Пришествие», «Октоих», «Преображение»), вышедший в Берлине (издательство «Скифы», 1920), и книга «Избранное», включающая 44 стихотворения и две поэмы («Русь», «Пантократор»), она выпущена Госиздатом в Москве (1922). Кроме того, стихи Есенина есть в некоторых литературно-художественных сборниках и журналах, хранящихся в той же библиотеке. Наконец, просматривая «Книжные летописи», Ленин в одном из номеров за 1918 год выделил — на предмет приобретения — альманах «Мысль», книгу первую, выпущенную в Петрограде издательством «Революционная мысль»; при этом он отчеркнул двумя большими чертами, заканчивающимися знаком «N3», оглавление альманаха, начинающееся строкой: «Сергей Есенин. Пришествие» (в оглавлении указаны также стихи А. Ахматовой, Э. Верхарна и др.; строчка, с фамилией Верхарна, подчеркнута Лениным).[2]

К этому остается добавить, что на протяжении двух лет — до весны 1920 года — Ленин единолично занимался комплектованием своей библиотеки, отбирая из книжных поступлений интересующие его издания, а остальные переадресовывал другим библиотекам. С марта 1920 года ему в этой работе помогала сотрудница Госиздата Шушаника Манучарьянц, которая производила первоначальный отсев ненужной литературы и заботилась о хранении отобранных книг; самый же отбор осуществлялся по-прежнему Владимиром Ильичем.[3] Тот же порядок соблюдался с октября 1922 года, когда Манучарьянц перешла целиком на работу к председателю Совнаркома. И лишь

---

[1] См.: Цеткин К. Воспоминания о Ленине. М., 1955, с. 13.

[2] Номера «Книжной летописи» с пометками В. И. Ленина хранятся в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Обзор ленинских пометок см.: Лит. наследство, 1933, № 7-8, с. 379.

[3] См.: Манучарьянц Ш. В библиотеке Владимира Ильича. 2-е изд. М., 1970, с. 15.

с середины декабря 1922 года, когда Ленин тяжело заболел, он перестал заниматься своей библиотекой. Что касается книги Есенина «Избранное», то выход ее из печати был отмечен в номере «Известий» от 5 октября 1922 года.

Все эти факты дают основание считать, что к творчеству Есенина Ленин проявлял определенный интерес.

Есенин тяжело переживал кончину вождя. «Смерть Ленина, — сообщает С. А. Толстая, — произвела на поэта огромное впечатление. Он выпросил через друзей корреспондентский билет одного из сотрудников «Правды» и несколько часов провел в Колонном зале у гроба вождя».[1] Но еще до этого, 23 января 1924 года, Есенин, находившийся на излечении в санатории на Большой Полянке в Москве, вышел на улицу, чтобы встретить процессию с телом Ленина, прибывшую из Горок. «. . .Есенин и я, — сообщает лечившийся вместе с ним журналист Ф. Гущин, — отправились навстречу траурной процессии, шедшей от Павелецкого вокзала. Мы расположились в одном из проходных дворов Замоскворечья. Проводив процессию, мы вернулись в санаторий. В фойе поэта поджидала группа друзей: ему принесли пропуск в Дом союзов».[2]

В один из траурных дней Есенин был в Колонном зале Дома союзов, где на строгом постаменте высился гроб с телом вождя. Ю. Либединский рассказывает: «. . .Он несколько часов простоял в Колонном зале, не сводя глаз с дорогого лица. Вместе с народом, бесконечной вереницей идущим мимо гроба, переживал он горе прощания. В эти дни, наверное, и зародились скорбные и полные животворной силы ямбы его „Ленина“».[3]

«Ямбы „Ленина“» — это строки стихотворения «Ленин», опубликованного в альманахе «Круг» в 1924 году и предназначенного для поэмы «Гуляй-поле», которая осталась ненаписанной.

Застенчивый, простой и милый,
Он вроде сфинкса предо мной.
Я не пойму, какою силой
Сумел потрясть он шар земной?
Но он потряс. . .

---

[1] См.: Масчан С. Из архива С. Есенина. — Новый мир, 1959, № 12, с. 273.

[2] Белоусов В. Сергей Есенин. — Лит. хроника, ч. 2, с. 105.

[3] Либединский Ю. М. Мои встречи с Есениным. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 373.

Шуми и вей!
Крути свирепей, непогода,
Смывай с несчастного народа
Позор острогов и церквей.

И в конце:

Его уж нет, а те, кто вживе,
А те, кого оставил он,
Страну в бушующем разливе
Должны заковывать в бетон.

Для них не скажешь:
«Ленин умер!»
Их смерть к тоске не привела.
. . . .
Еще суровей и угрюмей
Они творят его дела...

Публичное чтение этих стихов автором проходило с невиданным ранее успехом. Вот как описывает современник одно из таких чтений (16 сентября 1924 года в Тифлисском клубе совработников): «Несколько секунд стояла... напряженная тишина. А потом вдруг все сразу утонуло в грохоте рукоплесканий... Да и нельзя было не рукоплескать, не кричать, приминая в горле ком подступающих рыданий, потому что и стихи, и сам поэт, и его проникновенный голос — все хватало за самое сердце и не позволяло оставаться равнодушным. У каждого жили в памяти скорбные дни января 1924 года, когда вся страна навсегда прощалась с великим вождем...» [1]

По словам Н. Тихонова, стихи о Ленине (т. е. фрагмент поэмы) Есенин читал однажды группе товарищей, среди которых были старые коммунисты: «Мне довелось услышать в узком кругу — было всего несколько человек, и среди них Фрунзе, Енукидзе, Воронский — чтение Есениным первоначальных набросков и отрывков из его поэмы, где главным поэтическим образом был Ленин. Как он хотел написать именно эту поэму! С волнением, необычным для него, выслушивал он мнения старых большевиков, их советы и поправки». [2]

О Ленине поэт расспрашивал и людей, встречавшихся с Владимиром Ильичем. По просьбе Есенина работник издательства «Круг» Д. К. Богомильский рассказывал ему, как зимой 1911 года в Париже слушал выступление

---

[1] Вержбицкий Н. Встречи с Есениным (воспоминания). Тбилиси, 1961, с. 21.
[2] Тихонов Н. Писатель и эпоха. М., 1972, с. 439.

Ленина на кладбище Пер-Лашез, у Стены коммунаров, когда хоронили супругов Лафарг — дочь Карла Маркса Лауру и ее мужа, Поля Лафарга. Есенин очень заинтересовался этим рассказом.[1]

Еще более подробно расспрашивал поэт старого коммуниста П. А. Кузько, работавшего в Наркомате продовольствия.

«Темой наших разговоров... — пишет он, — были Октябрьская революция, ее значение и, конечно, Ленин.

Мне выпало большое счастье слышать выступления Ленина не только на заседаниях Совнаркома, но и на съездах партии, где решались очень важные вопросы.

Я говорил Есенину, что выступления Ленина незабываемы, что они поражают изумительной глубиной мысли и необыкновенной силой логики. Я рассказывал также Есенину о необычайной скромности Ленина и его простоте в отношениях с людьми и в своей личной жизни. И здесь (т. е. в Москве. — *И. Э.*), как и в Петрограде, Есенин с повышенным интересом расспрашивал меня о моих впечатлениях о Ленине».[2]

Судя по всему, Есенин собирался создать большое эпическое полотно о гражданской войне, о большевистских полководцах, и центральное место в этом произведении должен был занять Ленин. В беседе с Чагиным (в 1925 году) поэт говорил:

«Я в долгу перед образом Ленина. Ведь то, что я писал о Ленине — и «Капитан земли» и «Еще закон не отвердел», — это слабая дань памяти человека, который не то что как Петр Первый Россию вздернул на дыбы, а вздыбил всю нашу планету».[3]

Возместить этот долг сполна Есенин не успел. Но оба названных им произведения — «Капитан земли» и отрывок из поэмы «Гуляй-поле» (Есенин озаглавил его начальным стихом: «Еще закон не отвердел...»), — как и строки, посвященные Ленину в «Балладе о двадцати шести», в «Анне Снегиной», в «Стансах», составили ценнейший вклад в Лениниану советских поэтов.

---

[1] Богомильский Д. К. Есенин и издательство артели писателей «Круг». — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 341—342.

[2] Кузько П. А. Есенин, каким я его знал. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 207.

[3] Чагин П. Сергей Есенин в Баку. — В кн.: Сергей Есенин. Исследования, мемуары, выступления. М., 1967, с. 255.

3. ПОЕЗДКА К «ВСЕСОЮЗНОМУ СТАРОСТЕ»

Желание повидаться и поговорить с Михаилом Ивановичем Калининым — «всесоюзным старостой», как называл его любовно народ, — возникло у Есенина в связи с его заботами о крестьянских делах.

После Октября Есенин не раз наведывался в родную деревню (село Константиново Рязанской губернии), он был там весной и летом 1918 года, в апреле или мае 1920-го, предположительно также в начале 1922-го. Ему доводилось слышать жалобы односельчан на неправильные действия местных властей, на незаконные поборы, нехватку городских товаров. Он разговорился как-то об этом с А. Воронским: рассказал, что крестьяне всей душой за советскую власть, жить им с Советами «по нутру», но кому-то угодно портить эту жизнь самоуправством, несправедливыми обложениями, да и деревенская экономика не всегда выгодна мужику: за пару сапог, за несколько аршин мануфактуры приходится отдавать бог весть сколько зерна. «Он, — писал Воронский о поэте, — собирался идти к М. И. Калинину искать заступы».[1]

В Москву, на Воздвиженку, где помещалась приемная «всесоюзного старосты», являлись с жалобами ходоки из многих деревень. Добрался ли туда со своими заботами Есенин, мы не знаем. Но доподлинно известно, что в начале осени 1923 года он был у Калинина в его родной деревне Верхней Троице и подолгу беседовал с ним.

Спустя много лет об этих беседах и встречах рассказал ездивший вместе с Есениным в Тверскую губернию американский писатель Альберт Рис Вильямс, друг Джона Рида.

Выехали они 15 сентября из Москвы поездом, переночевали в Твери, наутро Есенин нанял там русскую тройку, и к полудню они с шиком подкатили к избе Калинина. Застали они председателя ЦИКа за починкой сельскохозяйственной машины. Справившись с работой, Михаил Иванович пригласил гостей к обеду. После этого Калинин с председателем сельсовета, зашедшим за ним, отправились в лес, а Есенин со своим спутником пошли гулять по деревенским улицам.

Был, по-видимому, праздничный день: в избах пировали, оттуда доносились звуки гармошек и песен. Начал

---

[1] Воронский А. Памяти Есенина (из воспоминаний). — Красная новь, 1926, № 2, с. 212.

петь и Есенин. Слегка выпив (его угощали сельчане), он шел по улице с песней, за ним увязались девушки, парни, старики. Остановившись у груды свежеотесанных бревен, он стал читать свои стихи.

«Сначала он читал громко, — пишет Рис Вильямс, — и красноречие его возрастало по мере того, как небольшая вначале группа окружавших его людей вырастала в толпу... Крестьянам нравился напев и ритм стихов, им нравился и сам Есенин. Однако они не умели высказывать, как горожане, свои чувства. Послышались жидкие хлопки, возгласы «давай дальше!», а Калинин, который к этому времени тоже подошел к нам, слегка кивнул головой и коротко бросил: „Хорошо!“» [1]

Подхватив этот возглас и желая подогреть настроение слушателей, Есенин решил проверить — согласен ли Михаил Иванович с тем, что стихам его суждено долголетие. «Ведь в России Сергея Есенина знают все», — заявил поэт. Калинин ответил:

«— Все — это очень много народу. Ну, положим, многие действительно знают Есенина. Точно так же многие люди знают Калинина, — тут уж ничего не поделаешь: в газетах печатают наши портреты и имена. Но не надо преувеличивать. Для того чтобы о нас долго помнили, нужно быть действительно великими, как Маркс и Ленин. Вот они оказывают большое влияние на историю.

Потом он задумчиво улыбнулся и добавил:

— Конечно, если кто-нибудь жаждет долгой славы, то поэт на нее имеет больше шансов, чем комиссар. Не обязательно быть Пушкиным или Шекспиром. Необходидимо только, чтобы в песнях отражались глубокие чувства народа, его самые сильные горести и радости — такое, о чем люди не могут не петь. Таким поэтом был Некрасов. Ведь это на его стихи вы сегодня пели песни».

Когда толпа разбрелась, к Михаилу Ивановичу подошло несколько жителей, — они заговорили о своих нуждах и заботах. От поэзии общий разговор, в котором участвовал и Есенин, перешел к пахоте и другим деревенским делам. Тут, вероятно, поэт и выложил то, что у него давно наболело в душе, — насчет крестьянских жалоб на

---

[1] Вильямс Альберт Рис. Поездка в Верхнюю Троицу. — Москва, 1960, № 12, с. 169. В дальнейшем цитаты из этого очерка даются без сносок.

местные власти; к сожалению, Рис Вильямс этого не отмечает.

«Вечером, — продолжает писатель, — за кипящим самоваром мы вернулись к прежней теме. Настроение у Есенина улучшилось, когда он увидел, что Калинину знакомы многие его стихи и он может читать их на память. С большим чувством Есенин прочитал свою „Москву кабацкую“...»

Потом в его чтении прозвучали стихи:

Русь моя, деревянная Русь!
Я один твой певец и глашатай.
Звериных стихов моих грусть
Я кормил резедой и мятой.

(«Хулиган»)

Калинин заметил: «Очень хорошо... Но жить в этих деревянных лачугах не так уж хорошо. Тараканы, пьянство и суеверия — в этом нет никакой романтики. Мы стараемся избавиться от этого. Мы хотим создать новую деревню, новую жизнь».

Долго и настойчиво Калинин доказывал свою мысль. «Послушай, Сергей, — сказал он в конце, — у тебя есть талант и вдохновение. Почему бы тебе не вернуться в деревню, не принять участие в ее борьбе, не выразить ее надежды, не стать певцом новой жизни? Вот это принесло бы пользу и тебе, и твоей поэзии, и России!»

«Поэта, — сообщает Рис Вильямс, — тронуло внимание Калинина, и он молча согласился. Чем больше Есенин раздумывал над мыслью, высказанной Калининым, тем больше загорался ею.

Утром он был полон радости от принятого нового решения. Мы тронулись в обратный путь».

Может создаться впечатление, что Калинина в творчестве поэта интересовала главным образом деревенская тема. Но это не так. Воронскому он однажды сказал: «Вот поэт, которого я читаю в «Красной нови» из номера в номер. Открывая журнал, прежде всего ищу стихи Есенина».[1] Между тем в «Красной нови» печатались преимущественно лирические стихи Есенина, очень часто стихи интимного содержания, исполненные сложных драматических чувств. Вот их названия (по первым строкам): «Не жалею, не зову, не плачу...», «Я обманывать себя не стану...», «Эта улица мне знакома...», «Пускай ты вы-

[1] Цит. по кн.: Наумов Е. Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. Л., 1973, с. 314.

пита другим...», «Дорогая, сядем рядом...», «Вечер черные брови насопил...», «Годы молодые с забубенной славой...», «Мы теперь уходим понемногу...» и т. п.

Свое отношение к этим стихам Калинин выразил позднее на одном из литературных вечеров, организованных редакцией журнала «Новый мир» (Михаил Иванович в течение ряда лет был членом редакционной коллегии этого журнала). На вечере выступили поэты Э. Багрицкий, В. Луговской, П. Васильев. «М. И. Калинин, — по словам бывшего ответственного секретаря «Нового мира» Николая Смирнова, — напоминал поэтам о вечных пушкинских традициях и, не касаясь персонально кого-либо из современников, в том числе и только что выступавших, упомянул лишь о Есенине.

— Что там ни говорите и ни пишите насчет «есенинщины», а сам Есенин — очень хороший и очень русский поэт. Есть у него, конечно, сшибы, есть кое-где и налет болезненности, но было бы глупо отрицать его целиком. Вольному, как говорится, воля, а я, грешным делом, в свободные минуты перечитываю именно его стихи — пахнут они и лесом, и цветами, и сеном...»[1]

Примерно в тот же период (в начале тридцатых годов), встретившись снова с Рис Вильямсом, Михаил Иванович с грустью сказал о Есенине: «А он так много мог бы еще дать миру!» На вечере же «Нового мира», когда кто-то спросил его, можно ли в наши дни, дни индустриализации и коллективизации, писать стихи о природе, заметил: «Если человек любит и чувствует природу, почему же не писать о ней, — знай лишь меру и не прячься в кусты от времени... Поэт, по-моему, должен быть прежде всего человечен, демократичен, прост и народен».[2]

Поэзию замечательного советского лирика «всесоюзный староста» прежде всего и ценил за простоту, человечность и демократизм.

4. ПОЭТ И НАРКОМ

С Анатолием Васильевичем Луначарским Есенин начал встречаться еще в Петрограде, после Октября. Он охотно посещал митинги, на которых выступал нарком

[1] Смирнов Н. Первые годы «Нового мира». — Новый мир, 1964, № 7, с. 196.
[2] Там же.

просвещения. Так, 2 января 1918 года поэт пришел на митинг в петроградский Зал армии и флота, где Луначарский произнес речь на тему «Народ и интеллигенция», где после него говорила Александра Коллонтай.

В Москве их встречи приобрели деловой, практический характер. Луначарский поддерживал общественные начинания Есенина, если, по мнению наркома, они способствовали развитию советской культуры и не уходили в область узких интересов отдельных художественных групп.

Дело в том, что Луначарский сурово и резко осуждал деятельность имажинистов. 14 апреля 1921 года он опубликовал письмо в редакцию «Известий», где отозвался о прочитанных им книгах имажинистов, в том числе о сборнике стихов трех авторов — «Золотой кипяток». «Как эти книги, — писал Луначарский, — так и все другие, выпущенные за последнее время так называемыми имажинистами, при несомненной талантливости авторов, представляют собой злостное надругательство и над собственным дарованием, и над человечеством, и над современной Россией». Вскоре после этого, в статье «Свобода книги и революция», Луначарский напомнил, что наряду с «действительно искренними группами художников» существуют «отдельные шарлатаны, желающие морочить публику (вроде, например, имажинистов, среди которых есть талантливые люди, но которые как бы нарочно стараются опаскудить свои таланты)».[1] В другом своем открытом письме нарком выразил надежду, что «публика сама скоро разберется в той огромной примеси клоунского крика и шарлатанства, которая губит имажинизм... и от которой, вероятно, вскоре отделаются действительно талантливые члены „банды“».[2]

В многократных своих упоминаниях «действительно талантливых» людей, лишь случайно связавших себя с этой группой, Луначарский имел в виду прежде всего Есенина, у которого и в самом деле с имажинистами были серьезные идейные расхождения[3] и который от них вскоре довольно решительно отдалился. «И вот, — вспоминает Ш. Н. Тальян, — однажды, когда он фактически

---

[1] Луначарский А. В. Свобода книги и революция. — Печать и революция, 1921, № 1, с. 6.

[2] Там же, № 2, с. 249.

[3] См. об этом опубликованную в 1921 г. статью Есенина «Быт и искусство» (т. 5, с. 55—61).

уже ушел от имажинистов, а формально еще входил в их группу, его вызвал к себе Луначарский и предложил официально порвать отношения с этой группой».[1] Есенин, по ее словам, согласился, и это подтверждается письмом поэта в редакцию «Правды», где Есенин и его друг И. Грузинов объявили о роспуске группы имажинистов.[2]

Так вот во всех тех случаях, когда Есенин выступал зачинателем мероприятий широкого культурно-общественного значения (хотя не все они увенчивались успехом), его поддерживал нарком просвещения.

Одним из первых таких начинаний было создание «Ассоциации вольнодумцев в Москве» — культурно-просветительной организации, которая, как гласил принятый ею устав, ставила целью «духовно-экономическое объединение свободных мыслителей и художников, творящих в духе мировой революции и ведущих самое широкое распространение творческой революционной мысли и революционного искусства человечества путем устного и печатного слова». Есенин был избран председателем Ассоциации, в нее вошли также поэты М. Герасимов, А. Сахаров, В. Шершеневич, А. Мариенгоф (два последних — имажинисты), впоследствии—С. Коненков, В. Мейерхольд, А. Таиров и др. Есенин должен был стать редактором журнала «Вольнодумец», издание которого было задумано Ассоциацией.

Когда инициаторы создания Ассоциации обратились за разрешением к Луначарскому и послали ему устав, он ответил им следующее:

«Подобные Общества в Советской России в утверждениях не нуждаются. Во всяком случае, целям Ассоциации я сочувствую и отдельную печать разрешаю иметь.

Народный комиссар по просвещению

А. Луначарский.

24/IX—19 г.»[3]

---

[1] Цит. по кн.: Белоусов В. Сергей Есенин. — Лит. хроника, ч. 2, с. 290.

[2] Есенин С., Грузинов И. Письмо в редакцию. — Правда, 1924, 31 авг.

[3] Фотокопию «Устава Ассоциации вольнодумцев в Москве» с припиской А. В. Луначарского см. в кн.: Белоусов В. Сергей Есенин. — Лит. хроника, ч. 1, между с. 256 и 257.

Другое начинание Есенина, поддержанное Луначарским, — устройство большого поэтического вечера «Россия в грозе и буре». По замыслу Есенина это должен был быть вечер единения советских поэтов разных школ и направлений. Против этой идеи возражали имажинисты (главным образом Мариенгоф), предлагавшие «грандиозное», но автономное выступление собственной группы. Есенин настоял на своем, вступил в переговоры с будущими участниками вечера и при посредстве Р. Ивнева обратился за содействием к Луначарскому. «На другой день, — вспоминает Ивнев, — я пошел к Анатолию Васильевичу. Он одобрил нашу идею и охотно дал согласие произнести вступительную речь».[1] Вечер «Россия в грозе и буре», собравший многочисленную аудиторию, состоялся 6 декабря 1920 года в Большом зале Московской консерватории (на афише, видимо с согласия Луначарского, был поставлен гриф: НКП, т. е. Народный комиссариат просвещения, и указан находившийся в ведении Наркомата Дворец искусств). После вступительного слова наркома с чтением стихов выступили: А. Адалис, А. Белый, В. Брюсов, С. Есенин, Р. Ивнев, Б. Пастернак, И. Эренбург и др. Произведения отсутствовавших на вечере поэтов А. Блока, Вяч. Иванова и Н. Клюева читали артисты московских театров. Заметим, что это был не единственный вечер подобного типа с участием Луначарского и Есенина. 13 марта 1922 года состоялся аналогичный по составу вечер в московском Доме печати. В газетной хронике были объявлены следующие его участники: В. Брюсов, М. Герасимов, С. Городецкий, С. Есенин, В. Каменский, С. Клычков, А. Луначарский, Н. Ляшко, В. Маяковский, Б. Пастернак, П. Радимов, В. Шершеневич и др.[2]

В феврале 1921 года С. Есенин и Р. Ивнев задумали поездку за границу. «Оба мы были молоды, — рассказывает Ивнев, — оба любили Россию, как нам казалось, какою-то особенной любовью, и нам хотелось заразить этой любовью чужие страны. И вот я снова у Анатолия Васильевича. Как он умел все понимать и чувствовать! А к Есенину и ко мне он относился с каким-то трогательным

---

[1] Ивнев Р. О Сергее Есенине. — В кн.: Ивнев Р. Часы и голоса. Стихи. Воспоминания. М., 1978, с. 177. В первоначальной публикации воспоминаний Р. Ивнева об этом вечере (Лит. Россия, 1965, 1 окт.) последний неверно датирован декабрем 1921 г.

[2] Известия, 1922, 12 марта.

вниманием. Я вышел от А. В. Луначарского с письмом к Карахану в НКИД».[1]

Получив поддержку в обоих наркоматах, Есенин, однако, от поездки отказался и осуществил ее год спустя, выехав за границу вместе с Айседорой Дункан. При этом Луначарский выдал ему мандат, в котором от имени наркомата просил «всех представителей советской власти, военных и гражданских, оказывать С. А. Есенину всяческое содействие».[2]

Луначарский способствовал выходу в свет некоторых книг Есенина, в особенности «Москвы кабацкой», которая с трудом продвигалась через издательские каналы. С пристальным вниманием следил Луначарский за тем, как под влиянием советской действительности поэзия Есенина набирала новые силы.

Последняя встреча наркома с поэтом состоялась осенью 1925 года в мастерской художника Г. Якулова. После этого Луначарский уехал во Францию, где и узнал о смерти поэта. «Анатолий Васильевич воспринял это известие с глубокой печалью», — свидетельствует его жена, Н. А. Розенель.[3]

Вернувшись на родину, Луначарский принял горячее участие в дискуссии, развернувшейся вокруг творчества поэта в связи с теми нездоровыми явлениями в быту и и в литературе, которые были окрещены именем «есенинщина». В своих заметках, речах и докладах Луначарский проводил отчетливую грань между Есениным и имажинистами, между поэтом и приобщавшимися к нему случайными людьми. Он говорил:

«Есенин был человек с очень нежной душой, чрезвычайно подвижной и очень легко откликающейся на всякие прикосновения внешней среды. Есенин пришел из деревни не крестьянином, а в некотором роде деревенским интеллигентом. Но он прекрасно знал деревню, тонко передавал ее в поэзии. . .»[4]

На вечере в Доме комсомола Рогожско-Симоновского района Москвы осенью 1926 года и на собрании Комму-

---

[1] Ивнев Р. Часы и голоса, с. 178—179.

[2] См.: Вдовин В. Зарубежные поездки Есенина. — Вопр. лит., 1966, № 10, с. 251.

[3] Луначарская-Розенель Н. А. Луначарский и Маяковский. — Юность, 1962, № 5, с. 102.

[4] Луначарский А. Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина). — Ком. революция, 1927, № 6, с. 40.

нистической академии в начале 1927 года Луначарский пространно и доказательно рассуждал о Есенине и его поэзии в связи с задачами воспитания советской молодежи. «Одним из самых крупных борцов против есенинщины должен явиться сам Есенин»[1] — резюмировал Анатолий Васильевич, снимая с поэта ответственность за все неверные толкования его творчества, его личности, его жизненного пути.

5. В МОСКВЕ И В БАКУ

Есть очень скупые сведения о встречах Есенина с Ф. Э. Дзержинским и А. Д. Цюрупой, о том, как относился к его поэзии Я. М. Свердлов.

«Рассказывают о встрече Есенина с Дзержинским, — пишет в репортаже из Константинова журналистка «Комсомольской правды». — «Как это вы так живете?» — спросил Дзержинский. «А как?» — переспросил в свою очередь Есенин. «Незащищенным», — ответил Дзержинский. Проникающим своим взором увидел Дзержинский то, что иногда вовсе не брали в расчет другие, даже из тех, кто стоял очень близко, — обнаженное сердце».[2]

Феликсу Эдмундовичу поэт надписал несколько своих книг.

О беседе поэта с А. Д. Цюрупой поведал знакомый нам уже работник Наркомпрода П. Кузько (Цюрупа в послеоктябрьские годы был наркомом продовольствия):

«Есенин попросил познакомить его с Цюрупой. Будучи секретарем коллегии, я легко устроил эту встречу. Цюрупа был внимателен и приветлив с Есениным. Во время короткого разговора Цюрупа сказал, что он рад познакомиться с поэтом, что он о нем слышал и читал некоторые его стихотворения, которые ему понравились».[3]

По словам другого мемуариста, Цюрупа, оценивая произведения поэта, сказал:

«У Есенина в стихах своя тема. Добротные слова. Музыка. Стихи похожи на песни. Я только посоветовал Есенину — пусть глубоко дышит сегодняшним днем, и это сразу почувствуется в его стихах...»[4]

---

[1] Луначарский А. Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина). — Ком. революция, 1927, № 6, с. 40.

[2] Кучкина О. У Есенина. — Комс. правда, 1975, 1 окт.

[3] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 208.

[4] Ройзман М. Все, что помню о Есенине. М., 1973, с. 61.

По характеру своей работы Кузько бывал у председателя ВЦИКа Я. М. Свердлова. «Однажды мы заговорили и о Есенине. Я рассказал Якову Михайловичу о своем знакомстве с поэтом. Оказалось, что Свердлов знал о Есенине и ценил его талант, хотя ему не нравилось есенинское преклонение перед патриархальной Русью».[1]

Упрек Свердлова по адресу поэта легко понять, если учесть, что Яков Михайлович, скончавшийся в марте 1919 года, был знаком лишь с ранним творчеством поэта (до 1918 года включительно вышло всего лишь четыре сборника есенинских стихов, в 1919-м — ни одного).

Более многочисленными сведениями располагаем мы о встречах Есенина с С. М. Кировым и М. В. Фрунзе. Происходили они в Баку в последние годы жизни поэта.

Осенью 1924 года знаменитый советский полководец приехал в столицу Азербайджана, где первым секретарем ЦК компартии был Киров. Встреча эта возбудила в поэте огромный интерес к личности обоих деятелей, к их боевому прошлому. У Чагина он выведывал подробности работы Кирова в Одиннадцатой армии, организации им обороны Астрахани в период гражданской войны; у Воронского, который после Октября работал вместе с Фрунзе в Иваново-Вознесенске, он расспрашивал о большевике-полководце.

Киров в свою очередь с большим вниманием отнесся к поэту и поручил Чагину как можно шире показать ему промышленный Азербайджан (ввести в «стихию промыслов», как отмечал сам поэт) и создать ему условия для творческих занятий. Узнав от Чагина, что поэт собирался в Персию для работы над циклом лирических стихов — а поездка в Персию была по тем временам небезопасной, — Киров предложил Чагину создать для поэта иллюзию Персии в самом Баку и его окрестностях.

Вторая встреча была на праздновании 1 Мая в 1925 году. Торжества проводились на открытом воздухе в промысловых и заводских районах; после коротких митингов, посвященных закладке новых рабочих поселков, устраивались народные гулянья, товарищеские завтраки и т. п. Есенин провел этот день в Балахнинском нефтяном районе, куда он прибыл вместе с С. М. Кировым и П. И. Чагиным. Они участвовали в церемонии закладки рабочего поселка имени Степана Разина, потом прошлись

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 208.

по лужайкам, где рабочие со своими семьями расположились прямо на траве. Поэт читал им стихи, пел частушки. «Он переходил от группы к группе, — рассказывает очевидец, — оживленный, разговорчивый, поднимая тосты за рабочих, принимая тосты за поэзию... Киров дружелюбным, умным, чуть насмешливым взглядом следил за весенним походом поэта „в массы"...»[1]

Из Балаханов поехали на дачу Мардакьяны, где Есенин в присутствии Сергея Мироновича читал свои новые стихи — первые из цикла «Персидские мотивы». Кирова удивила сила таланта и воображения поэта, который сумел, не побывав ни разу в восточной стране, с такой поэтичностью передать ее своеобразный колорит. Тут он обратился с упреком к Чагину:

«Почему ты до сих пор не создал Есенину иллюзию Персии в Баку? Смотри, как написал, как будто был в Персии. В Персию мы не пустили его, учитывая опасности, какие его могут подстеречь, и боясь за его жизнь. Но ведь тебе же поручили создать ему иллюзию Персии в Баку. Так создай! Чего не хватит — довообразит. Он же поэт, да какой!»[2]

Задание Кирова было выполнено. Есенина поселили на одной из бывших ханских дач в предместье Баку — в саду с фонтанами, экзотическими деревьями, беседками, восточными украшениями, множеством цветов. Там и был закончен замечательный есенинский цикл, состоящий из пятнадцати стихотворений.

В декабре 1925 года, на XIV съезде партии, в перерыве между заседаниями, Киров справлялся у Чагина, не встречался ли он с Есениным в Москве и что с ним. Узнав, что поэт теперь в Ленинграде, Киров сказал: «Ну что ж, продолжим шефство над ним в Ленинграде».[3] После съезда, по решению ЦК партии, Сергей Миронович должен был отправиться на работу в Ленинград, куда на должность редактора «Красной газеты» был назначен и Чагин.

Разговор этот состоялся в канун того дня, который принес неожиданную, потрясшую всю страну весть о трагической смерти поэта...

---

[1] Швейцер В. Этюды к портретам. — Москва, 1964, № 2, с. 186.
[2] Чагин П. Сергей Есенин в Баку. — В кн.: Сергей Есенин. Исследования, мемуары, выступления, с. 254.
[3] Там же. с. 255.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ СУДЬБА

М. Горький о С. Есенине

1. ЖИЗНЬ, ДОСТОЙНАЯ РОМАНА

Вопрос об отношении Горького к Сергею Есенину был бы исчерпан самим Горьким, если осуществился бы один из его интереснейших творческих замыслов.

Спустя два месяца после смерти поэта, 25 февраля 1926 года, Горький в письме к Валентине Ходасевич сообщил, что по окончании работы над начатым романом («Жизнь Клима Самгина») он предполагает написать «повесть о поэте, т. е. вернее о гибели поэта». Для этого он просил своего адресата прислать ему стихи Есенина, посвященные Айседоре Дункан, а в следующем письме — через две недели — поинтересовался изданием стихов Есенина в СССР (Горький жил тогда в Сорренто).[1]

Почти одновременно Горький уведомил И. А. Груздева: «Я собираю все, что пишется о нем (Есенине. — *И. Э.*), и может быть, напишу нечто, имея материалом не только его, но и еще несколько лиц, ему сродных. Оченно хочется изобразить трагическую жизнь *русского* поэта».[2] О том,

[1] Письма А. М. Горького к В. М. Ходасевич от 25 февраля и 10 марта 1926 г. — Архив А. М. Горького (Москва).

[2] Письмо от 9 марта 1926 г. См.: Груздев И. Мои встречи и переписка с М. Горьким. — Звезда, 1961, № 1, с. 146—147. См. также письмо М. Ф. Андреевой от 14 марта 1926 г. — Архив А. М. Горького. В нем Алексей Максимович сообщает, что собирает «все, что написано и пишется» о Сергее Есенине. «Мне надо, — добавлял Горький. — Не слышала ли ты чего-либо о нем?»

что под «нечто» следует подразумевать именно повесть или роман, свидетельствует письмо к А. Н. Тихонову от 4 апреля того же года. В нем Горький подчеркивал, что история жизни Есенина сама по себе — художественное произведение, диктующее необходимость переложить его в слова. «И жизнь и смерть его, — замечал Алексей Максимович, — крупнейшее художественное произведение, роман, созданный самой жизнью. . .» [1]

В конце марта 1926 года Горький получил от В. М. Ходасевич интересовавшие его стихи, а от И. А. Груздева — несколько бандеролей, в которых были: стихи Есенина, некрологи, газетная хроника, заметки, статьи и воспоминания о нем, появлявшиеся в периодической печати. Впоследствии И. Груздев рассказывал автору настоящей статьи, что в числе посланных Горькому (в марте и позднее) материалов были и две брошюры о Есенине, изданные в первой половине 1926 года; какие именно — он не запомнил.

Из других источников известно также, что Горькому были присланы: вырезки из московских и ленинградских газет, датированных концом декабря 1925 года и первой неделей 1926 года (в том числе статья Б. Лавренева «Казненный дегенератами» из вечернего выпуска «Красной газеты» за 30 декабря 1925 года); сборник «Памяти Есенина», вышедший в 1926 году; одна из брошюр А. Крученых, посвященная Есенину; книга А. Мариенгофа «Роман без вранья». Кроме того, Горький стал следить за откликами на смерть поэта, появлявшимися в советской и зарубежной (в частности, белоэмигрантской) печати. Это дало ему основание уже в начале июля 1926 года сообщить вдове поэта, С. А. Толстой: «Газетные статейки о нем я все собрал, вероятно — все». [2]

По словам И. Груздева, «около полугода был занят Алексей Максимович повестью о гибели поэта, потом все более остывал к своему замыслу и, наконец, совсем отошел от него». [3] Но эта версия неточна. Собиранием материалов о Есенине писатель был занят длительное время, по крайней мере до конца 1927 года. Еще дольше он вынашивал мысль о том, что жизнь Есенина заслуживает романа. Еще осенью 1927 года Алексей Максимович со-

---

[1] Архив А. М. Горького.
[2] Письмо от 7 июля 1926 г. — Лит. Россия, 1965, 1 о[illegible]
[3] Звезда, 1961, № 1, с. 146—147.

общал Д. А. Лутохину, что в судьбе поэта видит «изумительно ценный материал для превосходного романа».[1] Однако в своей решимости самому приняться за это произведение он усомнился значительно раньше. Горький не «остывал к своему замыслу», а все больше убеждался в том, что ему физически не справиться с этой работой, пока он занят обширным повествованием, в котором рассказывает о жизни русского общества на протяжении сорока лет. «Эта кропотливая и трудная работа, — писал Горький С. Цвейгу о «Жизни Клима Самгина», — страстно увлекает меня» (т. 29, с. 429). Весной 1926 года Горький считал, что работа над романом о Самгине займет еще полтора-два года (на самом деле она заняла еще десять лет и не была завершена). Наконец, в октябре того же года он известил Груздева: «Пишу же я роман, том второй, и больше ничего не могу писать» (т. 19, с. 543).

Таким образом, писатель вынужден был с огорчением признать, что не может осуществить задуманную вещь; самый же замысел продолжал беспокоить его, и Горький решил передать тему другому лицу.

Решение это созрело вскоре после того, как он получил письмо из Ленинграда от А. П. Чапыгина, в котором прочел: «Не так давно повесился Сергей Есенин. Какая жалкая и страшная история — такой талант и душа русская, раздольная душа!»[2] Высоко ценя Чапыгина за его редкое дарование, зная о том, как близок он был в свое время к Есенину и как хорошо разбирался в вопросах жизни деревни, наконец, учитывая слова, которыми он охарактеризовал поэта в своем письме, Горький тотчас же ответил ему:

«Есенина мне жаль. Вы правильно оцениваете его. И — знаете что? — жизнь его и смерть — это тема для вас. Да. Никто лучше вас не поймет и не изобразит ее. Если вы после Разина не встанете на путь романиста «исторического», то, честное слово, вам надо написать роман о Поэте».[3]

---

[1] Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1955, т. 30, с. 37. В дальнейшем тексты Горького цитируются по этому изданию. К текстам, не вошедшим в данное издание, даются сноски.

[2] Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — Лит. наследство, 1963, т. 70, с. 643.

[3] Там же, с. 645.

Но Чапыгин утвердился на пути романиста «исторического» (вслед за «Разиным Степаном» он написал автобиографическую повесть «Жизнь моя», а затем приступил к исторической эпопее «Гулящие люди») и принять тему, предложенную Горьким, не смог. Все же Горький верил, что рано или поздно тема эта возникнет в нашей литературе; может быть, творцом романа о поэте будет «„великий русский художник“, которого, мне кажется, — уже недолго ждать», — писал он осенью 1927 года (т. 30, с. 37).

Оставив мысль о романе, Горький, однако, продолжал знакомиться с поступающими к нему материалами о Есенине, неоднократно выражал свое к ним отношение и полагал, что они требуют публичного отклика. Сурово оценив прочитанные им «газетные статейки», Алексей Максимович с неодобрением отозвался также о брошюре А. Крученых (одной из четырех брошюр этого автора, посвященных Есенину; «Крученых — плохо до смешного», — писал Горький Софье Толстой 8 декабря 1926 г.) и о романе А. Мариенгофа (см. т. 30, с. 37).

Разумеется, среди прочитанных писателем материалов было много ценных и нужных. «О Есенине уже создана очень большая литература, — отмечал он в марте 1928 года, — она очень хорошо объясняет причины преждевременной гибели талантливого поэта».[1] В частности, понравилась Горькому статья Валентины Дынник «Лирический роман Есенина», вошедшая в один из сборников памяти поэта. Статья эта, по словам Алексея Максимовича, написана «очень хорошо».[2]

Иначе отнесся Горький к тому, что писали о Есенине русские литераторы, находившиеся в эмиграции. С тяжелым чувством читал Горький в белоэмигрантской газете «Возрождение» статью И. Бунина, грубо искажавшую облик поэта (см. т. 30, с. 41). Наконец, решительно осудил Горький попытку К. Бальмонта объяснить смерть Есенина политическими причинами. «Бальмонт, — писал Горький Ромену Роллану, — обвиняет Советскую власть в самоубийстве Есенина? Для меня Бальмонт — человек слишком далекий от действительности для того, чтоб су-

---

[1] Письмо Ромену Роллану. — Лит. наследство, т. 70, с. 20.

[2] Письмо С. А. Толстой от 8 декабря 1926 г. — Лит. Россия, 1965, 1 окт. См. также: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. М., 1959, вып. 3, с. 515.

дить о ней более или менее правильно... Драма Есенина — это драма глиняного горшка, который столкнулся с чугунным, драма человека деревни, который насмерть разбился о город. Я думаю, что эта драма не однажды повторится в России, но не понимаю, как можно винить в этом Советскую власть?»[1]

Ниже мы подробнее остановимся на горьковском понимании драмы Есенина, пока же отметим, что кривотолки, окружавшие имя поэта в русской и зарубежной печати, побудили Горького к мысли написать о нем большую статью. Трудно сказать, совпала ли эта мысль с предложением С. А. Толстой (полученным в июне 1926 года) принять участие в сборнике памяти Есенина или же мысль эта возникла в связи с ее письмом. Так или иначе, статья Горького должна была содержать оценку того, что писалось о Есенине, причем оценку во многом полемическую. Интересуясь в числе прочего «плохими книжками о нем», Горький в ответном письме Софье Андреевне подчеркивал, что «хотел бы кое-что сказать по поводу их». Когда же писатель принялся за работу, он создал блестящий литературный портрет (очерк «Сергей Есенин»), но не включил в него тот материал, который предполагал. Посылая рукопись вдове поэта, он напомнил, что хотел написать именно статью со всеми теми откликами и оценками, для которых собирал материал: «Предполагал я написать статью о нем, а не воспоминание о встрече с ним, но статья потребовала бы много времени, — ведь о Есенине можно и следует сказать очень много».[2] Времени же для такой работы у писателя не оказалось.

Создав свой замечательный очерк, Горький, однако, не отказался от мысли о полемической статье. В апреле 1927 года, т. е. через четыре месяца после того, как очерк был написан и отослан, он сообщил Валентине Дынник, что, ознакомившись с материалами о Есенине, собирается выступить в печати на тему о «жаворонках» и «воробьях».[3] То обстоятельство, что в теме «жаворонка» подразумевалась судьба поэта, подтверждается упоминанием «жаворонка» в беседе Горького с военными корреспондентами летом 1928 года, во время пребывания писателя

---

[1] Лит. наследство, т. 70, с. 20.
[2] Письмо от 8 декабря 1926 г. — Лит. Россия, 1965, 1 окт.
[3] Письмо от 18 апреля 1927 г. — Архив А. М. Горького.

в Москве, когда он отвечал на поданную ему записку о Есенине.[1]

Но и эта статья написана не была. Ясно, таким образом, что очерк «Сергей Есенин» содержит лишь небольшую часть того, что Горький собирался сказать о поэте. Вот почему изучение вопроса об отношении Горького к Есенину представляет для нас первостепенный интерес. Романа или повести, задуманной Горьким, нет, статьи тоже нет, но есть немало замечаний Горького о поэте (в письмах, высказываниях, статьях), а также свидетельства современников, которые в совокупности с горьковским очерком-портретом дают нам возможность уяснить этот вопрос.

2. ПЕТРОГРАДСКИЕ ВСТРЕЧИ

Свою первую личную встречу с Есениным Горький относил к 1914 году (см. т. 17, с. 59). Дата эта ошибочна, и сам Горький в том же очерке, где допустил ошибку, исправил ее: «Через шесть-семь лет, — писал он, — я увидел Есенина в Берлине, в квартире А. Н. Толстого». Время этого свидания — май 1922 года — подтверждается объективными фактами, так что из приведенных строк видно: первая встреча была в 1915—1916 годах.

Она и не могла быть раньше, ибо произошла в Петрограде, а Есенин впервые появился там в начале марта 1915 года. Более того: в этот первый приезд, пробыв в столице полтора с лишним месяца (29 апреля он отбыл из Питера[2]), поэт не виделся с Горьким, ибо Алексей Максимович свидетельствует, что «встретил его вместе с Клюевым», что Есенин был «в голубой рубашке, в поддевке и сапогах с набором» и «очень напоминал слащавенькие открытки Самокиш-Судковской, изображавшей боярских детей» (т. 17, с. 59). Все эти признаки — близость к Клюеву и красочный пейзанский наряд — относятся к более позднему времени: с Клюевым Есенин сошелся лишь осенью 1915 года (во второй свой приезд в Петроград), а впервые явился с ним в ярко вышитой русской рубашке и с тальянкой в руках (после чего неоднократно повторял этот маскарад в литературных сало-

---

[1] См.: Н. Л-ин. За чайком. — Правда, 1928, 9 июня.
[2] См.: Рус. лит., 1971, № 4, с. 210.

нах столицы) 25 октября 1915 года на вечере группы «Краса». В таком виде, изображая стилизованную патриархальную деревенщину, Есенин выступал до весны 1916 года, т. е. до того времени, когда был призван на военную службу.

О том, что Горький видел Есенина «ряженым», похожим на «херувима», он упоминал неоднократно (довольно подробно писал он об этом И. Груздеву 9 января 1926 года, ссылаясь в этот раз не на открытки Самокиш-Судковской, а на рисунки художницы Елизаветы Бем. [1] Следовательно, первая их встреча могла произойти лишь в конце 1915 или начале 1916 года. [2]

Есть и еще одна подробность, которую приводит в своих воспоминаниях Горький: втроем (с Клюевым и Есениным) они шли по Бассейной улице и остановились на Симеоновском мосту, причем «было лето, душная ночь...» (т. 17, с. 59). Но здесь речь могла идти лишь о другой встрече: летом 1915 года Есенина не было в Петрограде, а летом 1916 года он бывал (проходя военную службу в Царском Селе, он нередко увольнялся оттуда в город), но уже не в том наряде, который описывает Горький. Таким образом, в 1915—1916 годах они встречались в Петрограде дважды — в разные времена и в разных обстоятельствах. [3]

Наиболее важен для нас, однако, другой вопрос: знал ли уже тогда Горький произведения Есенина и как складывалось отношение писателя к нему? Отрывочные данные, которыми мы располагаем, говорят о том, что некоторые стихотворения Есенина были Горькому известны. Так, стихотворение «Узоры» появилось в январском номере журнала «Друг народа» за 1915 год, а номер этот

---

[1] См.: Звезда, 1961, № 6, с. 146.

[2] В статьях и публикациях нашего времени упорно повторяется ошибочное отнесение этой встречи к 1914 году. См., например, примечания к неопубликованным письмам Горького (Лит. Россия, 1965, 1 окт.).

[3] Предположение о том, что в очерке Горького совмещены два эпизода, впервые высказал В. Ф. Земсков в статье «Горький и Есенин (К истории взаимоотношений)» (Урал, 1961, № 6, с. 171). Вполне убедительна также догадка автора этой статьи, что на Бассейной ул. Горький встретился с Есениным в Общедоступном театре П. П. Гайдебурова: один из режиссеров театра, Шимановский, был близок к Есенину, и поэт нередко бывал у него. Нам остается, в подтверждение этой версии, добавить, что Горький был знаком с Гайдебуровым, который неоднократно ставил его пьесы.

редакция посылала Горькому, рассчитывая привлечь его к сотрудничеству в журнале. Но стихотворение это — подражательное, слабое, и едва ли могло остановить внимание Горького на имени автора.

С января по август 1915 года Есенин напечатал свыше десятка стихотворений в петроградских изданиях («Млечный путь», «Голос жизни», «Ежемесячный журнал», «Огонек», «Северные записки», «Биржевые ведомости») и примерно столько же — в московских. Какие-то из этих произведений были читаны Горьким, о чем свидетельствует Д. Семеновский, описывая свою встречу с писателем в августе — сентябре 1915 года. Участвовавший в этой встрече армянский поэт В. С. Терьян рассказал Горькому о Есенине — «талантливом крестьянском поэте, совсем еще юноше», который «своими яркими образными стихами возбудил общее внимание к себе» — юношу этого Терьян встречал раньше в Москве, в университете Шанявского. Автор воспоминаний указывает, что Горький проявил интерес к сообщению гостя и что интерес этот не был случайным: стихи поэта Горький уже заметил в журналах.[1]

Наконец, два стихотворения Есенина — «Марфа Посадница» и «Молебен» («Заглушила засуха засевки...») были известны Горькому как редактору «Летописи»: первое предназначалось для февральского номера журнала за 1916 год, но было задержано цензором,[2] второе — появилось в названном номере.

Все это, вместе взятое, могло дать Горькому лишь самое приблизительное представление о поэте, которое не очень щедро дополнялось произведениями, читанными автором при встрече. Поэтому и оценка их Горьким была довольно сдержанной. «Слушал я, — писал он И. Груздеву, — как читал он хорошие, простенькие и наивные стихи свои, и, помню, задумался: где ж и как будет жить этот херувим?»[3]

По-настоящему Горький смог узнать Есенина как поэта уже после этой встречи, когда прочел «Радуницу». Есенин надписал Горькому свою первую книгу, объеди-

---

[1] См.: Семеновский Д. А. М. Горький. Письма и встречи. М., 1940, с. 45—46.

[2] Об этом Горький писал И. А. Бунину в январе 1916 г. — Архив А. М. Горького.

[3] Звезда, 1961, № 1, с. 146.

нившую лучшие стихотворения этих лет, 10 февраля 1916 года. По-видимому, к ней именно относятся слова Алексея Максимовича: «Позднее, когда я читал его размашистые, яркие, удивительно сердечные стихи, не верилось мне, что пишет их тот самый нарочито картинно одетый мальчик, с которым я стоял, ночью, на Симеоновском...» (т. 17, с. 60).

Таким образом, основное впечатление, которое вынес Горький из первых встреч с Есениным и из чтения его стихов, — впечатление контраста между искренней, яркой, сердечной музой поэта и его стилизованной внешностью. Дело в том, что стилизация эта была не праздной забавой, — она таила в себе опасности для поэта, поскольку ею хотели воспользоваться люди, чуждые ему.

Известно, с каким восторгом принимали «картинного» юношу в декадентских салонах столицы, пытаясь выдать его за представителя исконной российской патриархальности, крестьянского благолепия и реакционно трактуемого национального начала. В салоне Мережковского поэтом восторгались, над ним слегка подтрунивали и старались использовать его для оправдания своих мистико-шовинистических проповедей. Это настораживало Горького. Объясняя «сдержанное» и «выжидательное» отношение Горького к поэту на первых порах, Вс. Рождественский, знавший Есенина в те годы, пишет:

«Не та «народность» была по душе Горькому, которая шла от салона Мережковского, Гиппиус и Философова. К чести Сергея, он довольно скоро разобрался, что к чему, и разрыв с «Домом Мурузи на Литейном» (квартира Мережковских) все же произошел, несмотря на все протесты Клюева».[1]

Аналогичная ситуация сложилась и в другом петроградском салоне — в особняке на Сергиевской улице (ныне — ул. Чайковского), у графини М. Э. Клейнмихель. В письме к автору этих строк, датированном 25 июля 1962 года, Вс. Рождественский сообщил:

«Я, конечно, Клейнмихель не знал и не мог знать... Но, помнится, Есенин упоминал о ней, и всегда в несколько ироническом тоне... Очень возможно, что Сергей Але-

---

[1] Из письма В. А. Рождественского В. Ф. Земскову. — Урал, 1961, № 6, с. 172.

ксандрович попал туда по инициативе Клюева... Насколько я знаю, Есенин не был постоянным посетителем этого салона и появился там не более двух раз. Клюев, возможно, бывал чаще... Но, не в пример Клюеву, С. А. прекрасно отдавал себе отчет в характере оказываемого ему «покровительства» и к своим великосветским меценатам относился иронически. Это мы, тогдашние молодые поэты, хорошо чувствовали при общении с Есениным в студенческих литературных кружках, где он бывал запросто и очень охотно».

Держатели салонов, декаденты и снобы, чаяли видеть в Есенине «земляного», патриархального и религиозного поэта, по-своему толкуя его творчество, искажая его в духе своих мистико-символистских воззрений. Поэт впоследствии со всей ясностью понял смысл подобной интерпретации его творчества — об этом он писал в предисловии к одной из задуманных им книг (см. т. 5, с. 78) и еще злее — в памфлете «Дама с лорнетом» (т. 5, с. 83—84). Но уже тогда, в 1915—1916 годах, он почувствовал высокомерно-умилительное и грубо-снисходительное отношение к нему хозяев и завсегдатаев барских гостиных. «Памятно многим, — рассказывает В. С. Чернявский, — как толстые дамы лорнировали его в умилении, и стоило ему только произнести с ударением на «о» «корова» или «сенокос», чтобы все пришли в шумный восторг... Его называли «пастушком», «Лелем», «ангелом»...» К Мережковскому и Гиппиус поэт испытывал, по словам того же автора, настороженность и неприязнь: «Сам Мережковский казался ему мрачным и как-то стеснял его. О Гиппиус, тоже рассматривавшей его в лорнет и ставившей ему с усмешкой испытующие вопросы, он отзывался с неудовольствием». [1]

Чем больше отходил Есенин от буржуазно-декадентской среды, тем ближе становился к Горькому. Этому способствовало, в частности, знакомство молодого поэта с творчеством знаменитого писателя и то чувство благоговейного почитания, которое испытывала к нему вся русская демократия.

Здесь не лишним будет вспомнить, что Есенин, еще до того как стал профессиональным литератором, был свидетелем и участником торжественно-праздничной встречи, которую устроили Горькому рабочие Москвы в связи

---

[1] Ч - с к и й В. Первые шаги. — Звезда, 1926, № 4, с. 218.

с возвращением писателя из-за границы. Известно, что Горький с 1906 года пребывал в вынужденной эмиграции, откуда вернулся лишь на исходе 1913 года. В начале февраля 1914 года он приехал из Петербурга в Москву и через несколько дней посетил типографию И. Д. Сытина. В этой типографии помощником корректора работал никому тогда еще не ведомый Есенин. По свидетельству человека, встречавшегося с ним тогда, «Сергей с упоением рассказывал, как видел приезжавшего в типографию М. Горького...»[1] Встреча писателя носила характер большого общественного события, что нашло свое выражение в специальном приветствии «от рабочих печатного производства Москвы», которое было зачитано в присутствии всех сытинцев, а на следующий день опубликовано в московской печати. «Ваши песни о «Соколе» и «Буревестнике», — гласило приветствие, — всегда и в особенности в тяжелые минуты жизни ободряли нас и звали к борьбе за лучшую жизнь... Мы, рабочие, ваши братья, чутко прислушиваемся к вашему голосу и идем за вами...»[2]

Есенин, конечно, знал Горького и как читатель. Когда критик Л. Клейнборт в 1914 или 1915 году обратился к ряду литераторов, в том числе и к Есенину, с просьбой выразить свое отношение к Л. Толстому, Г. Успенскому, М. Горькому и В. Короленко, молодой поэт ответил целой статьей, которая, к сожалению, не сохранилась (за исключением небольшого фрагмента, посвященного Успенскому), но содержание которой Клейнборт воспроизвел по памяти:

«О Горьком он отзывался как о писателе, которого не забудет народ... Так как знал он лишь произведения, относящиеся к первому периоду деятельности Горького, то писал он лишь об их героях — босяках. По его мнению, самый тип этот возможен был «лишь в городе, где нет простору человеческой воле». Посмотрите на народ, переселившийся в город, писал он. Разве не о разложении говорит все то, что описывает Горький? Зло и гибель именно там, где дыхание каменного города. Здесь нет зари, по его мнению. В деревне же это невозможно».[3]

---

[1] Сардановский Н. А. Из воспоминаний юности. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 92.

[2] Раннее утро. 1914, 9 февр.

[3] Клейнборт Л. М. Встречи. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 135.

Конечно, восприятие ранней прозы Горького у поэта своеобразное, «деревенское», но горьковский демократизм, острота его социального зрения, сила его художественного проникновения в души простых людей — это было именно то, что привлекло к себе юного поэта и что, в конце концов, ощущалось им как новое слово в литературе, к которому и потянуло Есенина от претившей ему рафинированной барско-интеллигентской среды.

Сближение Есенина с Горьким и то сочувствие, которое проявил к талантливому самородку именитый писатель, нисколько не ослабило, однако, требовательного отношения Горького к его творчеству. Заметим, например, что Алексей Максимович отрицательно оценил повесть Есенина «Яр», печатавшуюся с февраля по май 1916 года в «Современных записках» (см. т. 29, с. 362). Но Горький проявлял дружеское внимание к молодому поэту и привлекал его к участию в коллективных изданиях. Так, он предложил Есенину сочинить «сказочку для ребят», имея в виду поместить ее в детском альманахе «Радуга». Это было в конце 1916 года (написанная в связи с этой просьбой стихотворная сказка «Иисус-младенец» в альманах не попала, но появилась в декабрьском номере «Ежемесячного журнала» за 1916 год). После этого, в начале 1917 года, Горький предполагал печатать Есенина в другой собираемой им книге: «Если у вас есть стихи, — писал он Д. Семеновскому, — пришлите для сборника, в котором кроме вас будут печататься Есенин и др.». [1]

Есенин бывал у Горького на квартире в 1917—1918 годах. Об этом пишет Маяковский: «Есенин мелькал. Плотно я его встретил уже после революции у Горького». [2] Но Алексей Максимович этих встреч не запомнил и о них не писал.

3. НА ЧУЖБИНЕ И ДОМА

Насколько велик был интерес Горького к Есенину, свидетельствует тот факт, что, прибыв весной 1922 года в Берлин и узнав вскоре о приезде туда Есенина, Алексей Максимович сам изъявил желание встретиться с ним.

---

[1] Семеновский Д. А. М. Горький. Письма и встречи, с. 93.

[2] Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., М., 1959, т. 12, с. 94.

Один из первых своих визитов в Берлине (9 апреля) Горький нанес А. Н. Толстому. С ним и его супругой Горький виделся довольно часто (жили они на одной улице — Курфюрстендамм), и однажды — в мае — сказал им: «Зовите меня на Есенина, интересует меня этот человек».[1] Так произошла берлинская встреча, описанная в очерке Горького и в воспоминаниях Н. В. Крандиевской-Толстой.

Вначале, по рассказу Н. Крандиевской, «разговор у Есенина с Горьким, посаженных рядом, не налаживался. Я видела, что Есенин робеет, как мальчик; Горький присматривался к нему». Потом, после завтрака, «Горький попросил Есенина прочесть последнее написанное им. Есенин читал хорошо, но, пожалуй, слишком стараясь, без внутреннего покоя». Он был — по тому же описанию — «растревоженный и неблагополучный».[2]

Горького удивили перемены, которые он заметил в поэте после первых встреч в Петрограде: «От кудрявого, игрушечного мальчика остались только очень ясные глаза, да и они как будто выгорели на каком-то слишком ярком солнце. Беспокойный взгляд их скользил по лицам людей изменчиво, то вызывающе и пренебрежительно, то, вдруг, неуверенно, смущенно и недоверчиво... Да и весь он встревожен, рассеян, как человек, который забыл что-то важное и даже неясно помнит, что именно забыто им?» (т. 17, с. 60).

Итак, вместо миловидного бутафорского мальчика теперь был встревоженный, растерянный человек, но вместо деревенского лирика, автора простеньких и наивных стихов, был зрелый художник, наделенный «огромной силой чувства» и «совершенной выразительностью», был «своеобразно талантливый и законченно русский поэт» (т. 17, с. 62, 64). Это впечатление Горький вынес из прочитанных Есениным стихов (фрагментов «Пугачева» и «Песни о собаке»), а также, вероятно, из ранее известных ему произведений.

И снова, как в Петрограде, Горького поразил контраст: искренняя, душевная, чистая муза поэта никак не вязалась с его внешностью, а главное — с окружавшими его людьми: Айседора Дункан — «знаменитая женщина, прославленная тысячами эстетов Европы», отяжелевшая,

---

[1] Крандиевская-Толстая Н. В. Я вспоминаю. — В кн.: Прибой. Сб. произведений ленингр. писателей. Л., 1959, с. 97.
[2] Там же.

пожилая, олицетворявшая «все, что ему было не нужно», и салонный пошляк Кусиков, «весьма развязный молодой человек», шедший за Есениным по пятам. Дело, разумеется, не в самих этих лицах, а в буржуазной богеме, преследовавшей поэта и отравлявшей его жизнь. Среда Мережковских, угрожавшая юноше до революции, настораживала Горького; богема, окружавшая поэта в буржуазной Европе, тревожила его. С тех пор беспокойство за судьбу Есенина не покидало Горького до того самого дня, когда он узнал о трагической смерти поэта. И не покидало его впечатление резкого несоответствия между поэтом и средой. «Я человек сентиментальный, — признавался он потом в письме И. Груздеву, — я бесстыдно заплакал при виде столь убийственного соединения подлинной русской поэзии с препрославленной европейской пошлостью. И вновь явилась та же угрюмая мысль: где и как жить ему, Есенину? Вы сообразите безумнейшую кривизну пути от Клюева к Дункан!» [1]

Впрочем, для Горького не прошло незамеченным, что сам Есенин тяготится своим окружением. Оно было для него как «кошмар, который уже привычен, не пугает, но все-таки давит» (т. 17, с. 61).

Еще важнее в этом смысле наблюдения, которые сделал писатель во время посещения с Есениным и Толстыми знаменитого Луна-парка в Берлине. Горькому стало ясно, что русский поэт не приемлет буржуазной псевдокультуры, замешанной на торгашестве и отвечавшей вкусам пресыщенных бюргеров и загулявших служанок.

«Торопливость, с которой Есенин осматривал увеселения, — пишет Горький, — была подозрительна и внушала мысль: человек хочет все видеть для того, чтоб поскорее забыть. Остановясь перед круглым киоском, в котором вертелось и гудело что-то пестрое, он спросил меня неожиданно и тоже торопливо:

— Вы думаете — мои стихи — нужны? И вообще искусство, то есть поэзия — нужна?

Вопрос был уместен как нельзя больше, — Луна-парк забавно живет и без Шиллера».

Горький заключает, что Есенин походил на человека, пришедшего сюда «по обязанности или «из приличия», как неверующие посещают церковь. Пришел и нетерпе-

[1] Звезда, 1961, № 1, с. 146.

ливо ждет, скоро ли кончится служба, ничем не задевающая его души, служба чужому богу» (т. 17, с. 65).

Есенин, как мы знаем, не стал служить «чужому богу». Чисто русское, народное и революционное начало возобладало в нем и в его стихах. Возвращение на Родину ознаменовало разрыв с буржуазной богемой и вызвало в творчестве поэта небывалый подъем. Прочно овладела им тема революции, тема героической современности, выраженная в стихотворениях «Ленин», «Капитан земли», в «Песни о великом походе», «Поэме о 36», «Балладе о двадцати шести». Впервые взялся Есенин за большое полотно, создав поэму «Анна Снегина». Его лирическое дарование щедро расцвело в «Персидских мотивах» и во многих замечательных стихах той поры.

Конечно, это не означало еще полного преодоления внутренних противоречий его творчества, но поэт воспрянул после долгих лет блужданий, связанных сперва с имажинизмом, а потом со скитаниями по чужим краям, среди чужих людей. Он искренне стремился «постигнуть в каждом миге Коммуной вздыбленную Русь», хотя не расстался еще до конца с привязанностью к старой деревне и не дал своей душе полного и ясного покоя.

В эти последние годы жизни поэта Горький с пристальным вниманием следил за его творчеством. После того как Есенин подарил ему в Берлине отдельное издание «Пугачева» (это было 17 мая 1922 года), Алексей Максимович приобрел Собрание стихов и поэм Есенина, вышедшее в издательстве З. И. Гржебина, и прочел этот сборник, оставив в нем ряд помет.[1] В 1924 году в Ленинграде выходил журнал «Русский современник», где печатался Есенин, — Горький читал и этот журнал. С удовлетворением отмечал писатель тот факт, что стихи Есенина появились в итальянском журнале «Russia», которым руководил профессор русского языка и литературы Римского университета Этторе Ло Гатто.[2]

Весной 1925 года в «Красной нови» была опубликована «Анна Снегина», — Горький ознакомился и с этой поэмой.[3] Несколько позднее он расспрашивал Д. К. Бо-

---

[1] Книга хранится в Архиве А. М. Горького.

[2] См. письмо Горького С. Т. Григорьеву от 15 мая 1925 г. — Лит. наследство, т. 70, с. 127.

[3] Ее достоинства Горький все же не оценил, о чем свидетельствует письмо его к А. К. Воронскому от 18 июня 1925 г. — Архив А. М. Горького.

гомильского (руководившего издательством «Круг») о Есенине и сказал, что хотел бы иметь его книги в советских изданиях. Видимо, с таким же запросом Горький обратился к И. Э. Бабелю, который в июне 1925 года отправил в Сорренто книгу Есенина «Стихи (1920—1924)», выпущенную издательством «Круг»; Бабель охарактеризовал эти стихи как «прелестные, лучшие из всех, какие сейчас пишутся в России».[1] Спустя шесть недель (в начале августа) Алексей Максимович затребовал стихи поэта уже непосредственно в издательстве «Круг».[2]

В свою очередь Есенин испытывал в это время большое тяготение к Горькому. «Помню Вас с последнего раза в Берлине, — писал ему поэт 3 июля 1925 года. — Думал о Вас часто и много». «Я все читал, что Вы присылали Воронскому», — добавил он, имея в виду произведения Горького, которые публиковались на страницах журналов «Красная новь» и «Прожектор», выходивших под редакцией А. К. Воронского (это — повесть «Мои университеты», рассказ «О вреде философии», автобиографические очерки и заметки). «Скажу Вам только одно, — продолжал Есенин, — что вся Советская Россия всегда думает о Вас, где Вы и как Ваше здоровье. Оно нам очень дорого». И в конце письма: «сообщаю, что все *мы* следим и чутко прислушиваемся к каждому Вашему слову» (т. 5, с. 210).[3]

С. А. Толстая, которая — в силу сложившихся обстоятельств — отослала это письмо Горькому уже после смерти поэта, сообщила ему, как часто в последние месяцы жизни Есенин заговаривал с нею о Горьком: «...почти ни о ком и никогда Сергей не отзывался с таким огромным уважением и любовью, как о Вас. Он очень, очень

---

[1] Письмо от 25 июня 1925 г. — Лит. наследство, т. 70, с. 39.

[2] См.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. М., 1959, вып. 3, с. 417.

[3] Обстоятельства, предшествовавшие написанию этого письма, раскрыты в воспоминаниях Д. Богомильского, который в июне 1925 года встретился с А. Воронским: «Побеседовав со мною о делах издательства, — отмечает Богомильский, — Воронский сообщил мне, что в письме, полученном им из Сорренто, Алексей Максимович Горький очень интересуется судьбой Есенина и просит выслать ему новые стихи поэта. Об этом разговоре с Воронским я сообщил Есенину при встрече с ним, рекомендуя ему отправить Горькому все, что он найдет у себя из своих стихов. Видимо, Есенин тогда и написал свое известное письмо к Горькому» (Богомильский Д. Есенин и издательство артели писателей «Круг». — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 344).

часто вспоминал Вас, мечтал, что Вы приедете в Россию и одно время (осенью), постоянно говорил о Вашем приезде... говорил о том, что хотел бы с Вами работать в журнале. Накануне своего отъезда в Ленинград, за пять дней до смерти, он опять стал вспоминать Вас и много мне о Вас рассказал... И опять то же чувство бесконечного уважения и любви. С этим разговором о Вас у меня связано последнее воспоминание о живом Сереже».[1]

Тяга к Горькому у поэта была в ту пору так велика, что он задумывал даже сам поехать к нему в Сорренто. «А по весне, пожалуй, следует съездить за границу к М. Горькому»,[2] — сказал он, прощаясь с В. Наседкиным в декабре 1925 года. Это подтверждает и вдова поэта в последних строчках цитированного выше письма: «Еще забыла Вам написать, что Сережа собирался за границу и во всех разговорах о загранице он непременно говорил о том, что поедет к Вам».

Мечте этой не суждено было сбыться. Через несколько дней после слов, сказанных и Наседкину и жене, Есенина не стало.

4. ДРАМА ЕСЕНИНА

Тяжкой болью отозвалось в сердце Горького известие о смерти поэта. Все адресованные в Россию письма Горького, в которых он касался этого события, полны горестных переживаний по поводу кончины поэта и неизменного признания его высокого таланта. «Очень подавлен смертью Есенина, — писал он Груздеву 9 января 1926 года, — хотя давно предчувствовал и, пожалуй, был уверен, что мальчик этот кончит плохо».[3] Спустя три дня об утрате, которую понесла русская поэзия, с тем же чувством Горький писал П. Керженцеву, несколько позднее — М. Ф. Андреевой и А. Н. Фурмановой.[4]

Шли месяцы, а чувство боли не притуплялось: в конце марта, прочитав стихи Есенина из «Москвы кабацкой»,

---

[1] Письмо С. А. Толстой от 15 июня 1926 г. — Архив А. М. Горького.

[2] Наседкин В. Последний год Есенина (из воспоминаний). М., 1927, с. 45.

[3] Звезда, 1961, № 1, с. 146.

[4] См.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. М., 1959, вып. 3, с. 444, 467. См. также: Собр. соч., т. 29, с. 467.

он «весь день чувствовал себя ошеломленным» (т. 29, с. 459), и даже в середине июня, ознакомившись с первым томом сочинений поэта, «чуть не взвыл от горя, от злости» — как признавался в письме к А. П. Чапыгину (т. 29, с. 470).

В то же время Горький размышлял о духовной драме поэта, о причинах постигшей его участи. Речь шла здесь не о ближайших обстоятельствах, приведших к безвременной гибели поэта, а о большем: о дисгармонии его внутреннего мира, о противоречиях творчества, жестоких причудах судьбы.

Горький не считал драму поэта случайной. Он видел в ней отражение конфликтов эпохи — той великой ломки социальных отношений, к которой не всякий был внутренне подготовлен. Есенин, по словам Горького, «пришел в мир наш, сильно опоздав или — преждевременно».[1] Ту же мысль выразил сам поэт в одной из своих лирических исповедей:

Я человек не новый!
Что скрывать?
Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь догнать стальную рать,
Скольжу и падаю другою.

(*«Русь уходящая»*)

В чем же Горький видел источник этой драмы? Выше мы приводили его слова о том, что драма Есенина возникла на почве столкновения человека деревни с городом — «глиняного горшка... с чугунным». Мотив этот превалировал в горьковских высказываниях о судьбе поэта, — Алексей Максимович повторил его много раз: в письме к Д. А. Лутохину осенью 1927 года («Никогда еще деревня, столкнувшись с городом, не разбивала себе лоб так эффектно и так мучительно» — т. 30, с. 37), в беседе с рабкорами в 1928 году («глиняный горшок столкнулся о чугунный город. Деревенский человек, лирик, мечтатель, мягкий парень не нашел себе места в городе»[2]), на встрече с военкорами в том же году («Это драма глиняного горшка и чугуна, не раз будут они сталкиваться, и *хорошие* горшки разобьются»[3]), наконец, в беседе с писателями-ударниками летом 1931 года

[1] Из письма к И. Груздеву. — Звезда, 1961, № 1, с. 146.
[2] Заря Востока, 1937, 5 мая.
[3] Правда, 1928, 9 июня.

(«Здесь — ясное и определенное явление. Крестьянский поэт, тот самый глиняный горшок, который, столкнувшись с железной посудой — с городом, должен был об него разбиться» — т. 26, с. 91).

Как видим, Горький настаивал на этой мысли, и наша обязанность в ней разобраться. Прав ли был писатель, видя в драме Есенина результат столкновения городской и деревенской культуры? Верно ли, что конфликт этот фатален, неизбежен и что он «не раз еще повторится»?

Наш ответ на эти вопросы был бы отрицательным, если бы слова Горького мы принимали в их прямом, недифференцированном значении. Однако стоит лишь углубиться в понимание вопроса и взять горьковские слова не изолированно, а в системе его высказываний о поэте, как мы убедимся в том, что эти мысли — не столь прямолинейны и однозначны.

Заметим прежде всего, что добрая часть суждений Горького на эту тему относится не к любой деревенской поэзии и не ко всякому городу, а к определенному периоду жизни Есенина — к моменту его прихода из деревни в город и, соответственно, к дореволюционному, т. е. капиталистическому городу.

В первом же посвященном Есенину письме к Ромену Роллану (оно писано в Неаполе 24 марта 1926 года), вслед за словами о «драме деревенского парня, романтика и лирика», говорится: «Я видел Есенина в самом начале его знакомства с городом... Город встретил его с тем восхищением, как обжора встречает землянику в январе. Его стихи начали хвалить, чрезмерно и неискренно, как умеют хвалить лицемеры и завистники... Он очень рано почувствовал, что город должен погубить его, и писал об этом прекрасными стихами. Оставаясь оригинальнейшим лириком, он стал хулиганом в полном смысле этого слова, — мне кажется, хулиганил он из отчаяния, из предчувствия гибели, а также из мести городу» (т. 29, с. 458—459).

Сомнений нет: здесь речь идет об органических социальных пороках буржуазного города, который своим лицемерием, пресыщенностью, завистливым интересом к поэтическому самородку мог поглотить его, растворить в себе (к чему и стремились меценатствующие торгаши и юродствующие во Христе буржуазные интеллигенты), либо — что случилось на самом деле — вызвать в нем настроения протеста, бродяжничества, «хулиганства». Ведь

настроения эти возникли у Есенина еще в 1914—1916 годах и выражались они в стихотворениях «День ушел, убавилась черта...», «В том краю, где желтая крапива...», «Пойду в скуфье смиренным иноком...», «О Русь, взмахни крылами...» и других, где лирический герой выступает в обличье бродяги, разбойника, бунтаря.

О том, что истоки драмы Есенина — в столкновении с буржуазным городом, с буржуазной культурой, Алексей Максимович упоминал не раз. И в очерке своем, касаясь первых встреч с поэтом, говорил: «Есенин вызвал у меня неяркое впечатление скромного и несколько растерявшегося мальчика, который сам чувствует, что не место ему в огромном Петербурге» (т. 17, с. 59).

Сложнее вопрос о взаимоотношениях поэта с городом в условиях революционного преобразования жизни. Здесь иными были причины тревоги и беспокойства в настроениях поэта: вызывались они, с одной стороны, дурным влиянием богемы (а богема в ее наихудшем выражении — изнанка той же буржуазной культуры), с другой — перипетиями духовной жизни самого художника: его искренним восторгом перед революцией, который не мог, однако, до конца примирить его с крушением патриархального быта.

Суть вопроса заключается в том, что Горький не считал этот конфликт роковым и безнадежным. Он видел путь разрешения конфликта в преодолении остатков крестьянской ограниченности, патриархальных чувств и настроений, в усвоении непреложных законов исторического развития, которые — в условиях социализма — ведут деревню к новому, более высокому уровню жизни. Писатель не стремился пояснять это всякий раз, когда заговаривал о столкновении горшков — глиняного с чугунным, — но один раз высказал свою мысль достаточно определенно. Сделал он это в рецензии на сборник стихов М. Исаковского, не случайно начав ее словами о том, что «пришел из деревни отличный поэт Сергей Есенин, быстро заставил полюбить его милые стихи... начал отравляться нечистыми удовольствиями города, потом стал бунтовать против него...» и т. д.

Горький напоминает, что это — «драма совершенно законная», что главное в ней — неумение «понять, почувствовать глубокое и всем ходом истории обусловленное значение того, что называется «смычкой» города и деревни». «А вот Госиздат, — продолжал Алексей Ма-

ксимович, — напечатал книжку стихов крестьянина Михаила Исаковского «Провода в соломе». Этот поэт, мне кажется, хорошо понял необходимость и неизбежность «смычки», хорошо видит процесс ее и прекрасно чувствует чудеса будних дней» (т. 24, с. 310).

С помощью популярного термина двадцатых годов — «смычка» писатель объяснил, в чем истинный путь развития крестьянской поэзии: путь этот — в решении общенародных, социалистических задач строительства новой жизни, в художественном постижении того, что́ принесла революция народу и, в частности, крестьянству.

Есенин был одним из поэтов революции. Он воспел революционную новь и признавал великую правоту исторического дела, которое свершали народные массы в нашей стране. «Всем существом в поэте» он готов был прославлять социалистическую Родину. Но он не смог пожертвовать той частью своего сердца, которая привязывала его к старой деревне. И в этом, не считая всех превходящих обстоятельств его жизни, была драма поэта.

5. ПЕВЕЦ РОССИИ

За всеми превратностями жизненной судьбы Сергея Есенина Алексей Максимович видел в нем большого художника, неотделимого от великих богатств русской культуры.

«Отличный поэт, писал прекрасные стихи», — заявил Горький в беседе с рабкорами.[1] «Какой чистый и какой русский поэт, — восклицал он в письме к Чапыгину. — Мне кажется, что его стихи очень многих отрезвят и приведут «в себя»...» (т. 29, с. 470). «Есенин — поэт хороший»,[2] — указывал он в письме начинающему литератору, стихи которого напоминали строки есенинской лирики. И видимо, отвечая на попытки некоторых критиков «умолчать» о Есенине, оставить его вне магистральных путей развития нашей поэзии, Горький в очерках «По Союзу Советов» предупреждал: «Сергея Есенина не спрячешь, не вычеркнешь из нашей действительности...» (т. 17, с. 212).

---

[1] Заря Востока, 1937, 5 мая.

[2] Письмо С. А. Аджамову от 10 апреля 1928 г. — Сов. Татария, 1957, 19 июня.

Высоко ценя национальное, патриотическое начало поэзии Есенина, Горький в то же время подчеркивал ее гуманистическое содержание, пронизывающую ее любовь ко всему живому.

Продолжая знакомиться с творчеством Есенина после его кончины, Горький в своих письмах отмечал его глубокую искренность и незаурядное мастерство. «Если бы Вы знали, друг мой, — заметил Горький, обращаясь к бельгийскому литератору Францу Элленсу, — какие чудесные, искренние и трогательные стихи написал он перед смертью, как великолепна его поэма «Черный человек», которая только что вышла из печати. Мы потеряли великого русского поэта».[1]

Интерес к поэзии Есенина Алексей Максимович сохранил до последних лет своей жизни. В марте 1935 года, получив «Антикварный каталог», изданный обществом «Международная книга», Горький отметил в нем четырехтомное Собрание стихотворений Есенина, видимо намереваясь приобрести это издание.[2] Может быть, его не покидала мысль о том, что он когда-нибудь еще напишет о поэте...

Но и то, что Горьким было сказано о нем, дает много ценного и важного для понимания личности Есенина и для изучения его творческого пути.

---

[1] См.: Письмо от 7 февраля 1926 г. — Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. М., 1960, с. 99.

[2] Экземпляр этого каталога с пометками Горького хранится в архиве писателя.

ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА В ЛИРИКЕ С. ЕСЕНИНА

1. ИЗ ГЛУБИНЫ ВЕКОВ

Творчество Есенина долгое время изучалось локально — в границах того времени, когда жил и работал поэт. Лишь сравнительно недавно его стали рассматривать в масштабах социальных и художественных явлений нашей эпохи. Между тем богатое, многогранное наследие поэта требует подхода к нему и с точки зрения тех «вечных» проблем, над разрешением которых бились мыслители и художники многих поколений. Одной из них является проблема взаимоотношений человека с природой.

Мысль о том, что человек является частью природы и потому его отношения с ней не могут и не должны быть антагонистичны, возникла в древнейшие времена. Этой мыслью пронизаны мифологические представления древних; их поэтическое творчество славится необычайными по красоте и мощи образами, утверждающими родство человека с природой; сама природа изображалась ими в телесном обличье, ей приписывались человеческие черты.

Этот взгляд на природу, в котором, по словам А. И. Герцена, преобладало желание «наслаждаться поэтическим пониманием» ее и почти совсем отсутствовало умение «пытать явления» природы, «допрашивать их»,[1]

[1] Герцен А. И. Письма об изучении природы. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954, т. 3, с. 211—212.

отразился в мифологическом эпосе многих народов и, конечно же, в произведениях древней русской литературы и фольклора. Поэтическая система «Слова о полку Игореве» — произведения, которым с юных лет не переставал восхищаться Есенин, — во многом зиждется на приемах одухотворения природы. Недаром Есенин воскликнул однажды по адресу тех, кто критиковал его поэму «Пугачев» за то, что она якобы перенасыщена описаниями природы: «Да знают ли они, дурачье, что «Слово о полку Игореве» — все в природе! Там природа в заговоре с человеком и заменяет ему инстинкт». [1]

Примеров подобного сопряжения природы с жизнью человека множество и в произведениях устной народной поэзии.

Однако, по мысли А. И. Герцена, человек не мог долго оставаться «в начальном согласии с природой»; деятельный характер жизни человека рано или поздно должен был «разложить его детско-гармоническое существование (мы бы сказали — сосуществование. — *И. Э.*) с природой». [2] М. Горький писал об этом так: «Поэты прошлых времен восхищались красотами и дарами природы как земледельцы и землевладельцы, как «дети природы», в сущности же — как рабы ее». [3] И в другом месте: «Есть поэзия «слияния с природой», погружения в ее краски и линии, это — поэзия пассивного подчинения данному зрением и умозрением... Но есть поэзия преодоления сил природы силою воли человека, поэзия обогащения жизни разумом и воображением, она величественна и трагична, она возбуждает волю к деянию...» [4]

В новую коллизию своих взаимоотношений с природой человек вступил очень давно — с тех пор как стал овладевать ею в своих материальных, экономических интересах. Утилитарный взгляд на природу, особенно обострившийся в эпоху частнособственнического предпринимательства, привел к распаду традиционного, издревле унаследованного, опоэтизированного народом единства человека с природой. Прежние идеальные, интимные, духовные связи с ней были утрачены, наступил век прак-

---

[1] Старцев И. Мои встречи с Есениным. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 249.

[2] Герцен А. И. Собр. соч., т. 3, с. 132.

[3] Горький М. О «Библиотеке поэта». — Собр. соч., т. 26, с. 180—181.

[4] Горький М. По Союзу Советов. — Собр. соч., т. 17, с. 190.

тицизма, превративший природу из «храма», из «высокой обители» в лабораторию для технических опытов, в «мастерскую». Узкий прагматизм нигилиста Базарова И. С. Тургенев подчеркнул, в частности, тем, что герой этот считает природу «мастерской», где он может экспериментировать над экземплярами животного мира. Сам же Тургенев считал, что человек в природе — «звено живое, высшее», он «сын ее», «ее дитя»; [1] она создает среду, в которой формируется душа человека и складывается, как в «Записках охотника», народная душа.

Предпринимательское отношение к природе в мире частной наживы привело в конце концов к экологическому кризису. Природа оказалась бессильной против разрушительных сил созданной человеком техники, против хищнической, бесконтрольной эксплуатации недр, вод, растений, воздуха, животного мира. Взаимоотношения человека с природой в обстановке научно-технической революции безмерно усложнились, и «дитя природы», вчерашний «раб», поэт ее, впоследствии — покоритель, теперь должен стать защитником, спасителем и другом, не перестав быть в то же время распорядителем ее богатств, ценителем ее красот, ее истолкователем, певцом и поэтом.

Ученые говорят о необходимости восстановить экологическое равновесие; мы говорим о бо́льшем — о создании подлинной и высокой гармонии между природой и человеком, т. е. о том, что достижимо лишь в условиях социальной гармонии, коллективного разума. В развитом социалистическом обществе созданы все предпосылки для успешного разрешения одного из неизбежных и трагических противоречий человеческого прогресса. Но мысль о том, как сложатся взаимоотношения человека с природой и какую роль должна сыграть она в развитии материальных и духовных основ человеческой жизни, тревожила умы людей очень давно. Наряду с умами философов и мыслителей, и, может быть, сильнее и больнее, чем их, мысль эта тревожила поэтов.

Природа является одним из важнейших объектов поэтического творчества. В общении с природой рождались коллизии, темы, сюжеты, герои, концепции многих выдающихся творений поэтического искусства. Окружающий художника естественный мир — не только предмет

---

[1] Тургенев И. С. О «Записках ружейного охотника» С. Т. Аксакова. — Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. М.—Л., 1963, т. 5, с. 397.

изображения; мир этот служит средством разрешения встающих перед человеком психологических и философских проблем; он приобщает художника к вечности; он открывает ему путь к самопознанию, к самовыражению, к изъявлению глубочайших эмоций, к разрешению противоречий души.

«...Чисто лирическое произведение представляет собою как бы картину, между тем как в нем главное дело не самая картина, а чувство, которое она возбуждает в нас...» — писал В. Г. Белинский и в доказательство приводил стихотворение А. С. Пушкина «Тучка».[1] «Везде человек на первом плане, — подчеркивал, говоря о поэзии, М. Е. Салтыков-Щедрин, — везде природа служит ему, везде она радует и успокаивает, но не поглощает, не порабощает его. Тем именно и велик Кольцов, тем и могуч талант его, что он никогда не привязывается к природе для природы, а везде видит человека, над нею парящего».[2]

В словах Белинского раскрыт эмоционально-психологический, а в словах Щедрина — нравственно-философский аспект обращения поэта к природе.

Сознавая великую, неоценимую роль природы в воспитании человека, в приобщении его «ко всему доброму, прекрасному и истинному»,[3] поэты отстаивали — как эстетический идеал — полную гармонию человека с природой. Отсюда — идея «возвращения» человека к природе, идея преодоления разрыва между ними, обозначившаяся в поэзии нового времени и последовательно развивавшаяся на протяжении ряда десятилетий.

Основная тенденция пейзажной лирики XIX и XX столетий — это стремление возвысить природу в глазах человека, обессмертить ее в поэтических красках, установить между ними живой диалог, вернуть человека к тому чувству слияния с природой, которым жили далекие предки, уничтожив в нем только чувство раба.

Эта тенденция по-всякому — с разными идейными и художественными акцентами — олицетворялась поэтами прошлого, в зависимости от их индивидуальных наклонностей, мировоззрения, от присущего им чувства истории.

---

[1] Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. — Полн. собр. соч., М. 1954, т. 5, с. 15.

[2] Салтыков-Щедрин М. Е. Алексей Васильевич Кольцов — Полн. собр. соч. в 20-ти т., М., 1937, т. 5, с. 30.

[3] Там же.

Есенин выступил как поэт в канун революции, он стал зрелым художником в самом начале великой социальной ломки, которая привела к осуществлению грандиозных планов переустройства жизни. В его восприятии природы было много и восторженного, и поэтичного, и мудрого, и болезненного, и драматичного. Как певец природы, как ее истолкователь он имел предшественников — далеких и близких, он продолжал многое из того, что гнездилось в народной лирике и в произведениях великих поэтов, но сказал также и свое, никем не сказанное до него слово.

В прошлом веке с наибольшей глубиной и силой, с чувством неугасимой тревоги проблему отношений человека с природой поставил в своей лирике Тютчев. «Среди громов, среди огней, среди клокочущих страстей в стихийном пламенном раздоре» встречается друг с другом все сущее и живое на земле. Человек — непосредственный участник этих столкновений, этой борьбы, причем трагические стихии пронизывают его душу так же, как и весь первозданный, естественный мир. Но если есть «гармония в стихийных спорах», то ее нет в нравственной жизни человека, сотканной из неразрешимых противоречий. Образно-психологическая параллель между природой и человеком — не в пользу последнего:

Дума за думой, волна за волной —
Два проявленья стихии одной!
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,
Здесь — в заключении, там — на просторе:
Тот же все вечный прибой и отбой,
Тот же все призрак тревожный, пустой!

(«Волна и думы»)

В таком истолковании предстает в лирике Тютчева конфликт между человеком и природой. Искал ли поэт примирения между ними? Да, искал и находил. Находил в слиянии человеческой души с душой природы, с «единой мировой душой», трактуемой в духе идеалистической системы Ф. Шеллинга (философское мировоззрение Тютчева складывалось под влиянием натурфилософских идей немецкого мыслителя). Только так, считал поэт, может быть достигнут «невозмутимый строй во всем, созвучье полное в природе». Отпадение от «вселенской души», поиски призрачной, индивидуальной свободы ведут к «разладу» с миром, к дисгармонии, злу.

Тютчев не был бы великим поэтом, если бы его творчество вылилось в словесную версификацию умозритель-

ных построений. Он был художником в наивысшем значении этого слова; нарисованные им картины мира и запечатленное им борение стихий и страстей поднимались до высот подлинного искусства, оставляя как бы под собой фантасмагорию «мировой души», растворяемой во всемирном пространстве.

Как художник, Тютчев не вдавался в детализованные описания природы. Его поэтические образы строились на обобщенном восприятии природных явлений, они возникали, как заметил Тургенев, «под влиянием глубокого чувства или сильного впечатления».[1] Эту особенность художественной палитры поэта выделял и Некрасов, который восхищался присущим ему «живым, грациозным, пластически верным изображением природы».[2] В историю русской лирики Тютчев и вошел своими впечатляющими, исполненными глубоких поэтических чувств картинами природы.

В отличие от Тютчева, А. Фет насыщал свои пейзажи живыми деталями предметного мира, его звуками, запахами, очертаниями, переливами красок, игрою теней. Пейзаж его строго локализован (это пейзаж определенных мест России), конкретен, подвижен; в нем отмечаются смены дня и ночи, времен года и т. п. Стих Фета музыкален, ибо, по его убеждению, музыкальна сама природа; она имеет свой язык, который порою более выразителен, чем человеческая речь («Что не выскажешь словами — звуком на душу навей»). Пейзаж у Фета лирически окрашен, и почти каждая деталь в нем, как и любой элемент стиха, выражает определенное настроение.

Но лирическое «я» поэта полностью растворено в картинах природы, как растворен в природе сам человек. По словам Тургенева, отзывавшегося о Фете с большой похвалой, «ему недостает нечто весьма важное — а именно: такое же тонкое и верное чутье *внутреннего* человека — его душевной сути — каковым он обладает в отношении природы и *внешних* форм человеческой жизни».[3] У Фета взаимоотношения человека с природой не осложнены, как

---

[1] Тургенев И. С. Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева. — Полн. собр. соч. и писем, т. 5, с. 426.

[2] Некрасов Н. А. Русские второстепенные поэты. — Полн. собр. соч. М., 1950, т. 9, с. 205.

[3] Тургенев И. С. Письмо А. А. Фету от 29 марта 1872 г. — Полн. собр. соч. и писем, т. 9, с. 255.

у Тютчева, логическими, натурфилософскими построениями; здесь нет конфликта человека с природой, но нет и самого человека в его сложной внутренней сути...

Пейзажной лирике Фета свойственна и другая черта. Картины природы и вложенные в них эмоции порою расплывчаты, импрессионистичны. Салтыков-Щедрин сетовал на то, что в них «нет ясной и положительно сформулированной мысли, а есть робкий, довольно темный намек на нее».[1] Аполлон Григорьев считал Фета поэтом «неопределенных, недосказанных, смутных чувств».[2] Этот импрессионистический уклон, как отмечает современный исследователь, делает поэзию Фета предшественницей русского символизма, соединительным звеном между романтиками 1830-х годов и поэзией декадентов. Для Фета, однако, не прошли бесследно уроки Пушкина и весь предшествующий опыт русского реализма: они — в пластичности созданных им образов, в конкретности и точности пейзажей, в тонкости психологического мастерства.[3]

Символисты в своем творчестве не только «размыли» очертания и краски природы, они лишили ее материальной субстанции, придали ей эфемерный характер. Сквозь иллюзорные, едва уловимые образы внешнего мира взор поэта, — считали они, — должен пробиться к миру «истинному», миру мечты. Эстетизированные пейзажи декадентов, при всем их изяществе, подчеркнутом виртуозным строением стиха и его тонким музыкальным звучанием, ничуть не способствовали постижению тайн и противоречий природы, ее отношений с людьми.

Хищническое отношение к природе, ее дегуманизация, т. е. полный разрыв между ней и человеком, породили в буржуазном искусстве и другую крайность — поэзию разрушения, идеализацию звериной власти буржуазного супермена над всеми красотами мира, нарочитое уродование этих красот.

Россия на рубеже XX столетия испытывала потребность в поэте, который выразил бы тревогу за судьбы человека и общества, который со всей остротой поставил бы кардинальные вопросы современной культуры. Такой вы-

---

[1] Салтыков-Щедрин М. Е. Стихотворения А. А. Фета. — Полн. собр. соч., т. 5, с. 330.

[2] Григорьев А. Русская изящная литература в 1852 году. — Соч. Пб., 1876, т. 1, с. 97.

[3] Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. — В кн.: История русской литературы. М.—Л., 1956, т. 8, ч. 2, с. 260.

росший на русской национальной почве поэт не мог не обратить своего взора к природе, не пытаться в созерцании, в переживании, в художественном освоении ее сложностей и красот искать ответа на мучившие его кардинальные вопросы бытия. Россия дала такого поэта. Это был Александр Блок. Ближайшим его продолжателем в поэтическом осмыслении темы природы явился Есенин. Блок увидел природу и мир не только в прелести и могуществе их реальных богатств, но и в таящихся за ними судьбах общества, судьбах России. Природу он воспринимал в нерасторжимом единстве с человеком, с историей. Единство это было найдено им на широкой и прочной национальной основе: природа, в его представлении, хранит вечные тайны России, приобщение к ней есть приближение к русской национальной стихии.

Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна...

. . . .

Где ведуны с ворожеями
Чаруют злаки на полях,
И ведьмы тешатся с чертями
В дорожных снеговых столбах.

. . . .

Где все пути и все распутья
Живой клюкой измождены
И вихрь, свистящий в голых прутьях,
Поет преданья старины...

(*«Русь»*)

Многие образы здесь предметны, материальны (реки, дебри, болота, злаки, дорожные столбы); но это в то же время образы-символы, заключающие в себе некую «тайну» России, ее «колдовскую», «дремучую» суть, напоминающие о «вихревом» начале в ее историческом развитии («Ты стоишь под метелицей дикой, роковая, родная страна...»).

Это представление не оставалось у Блока неизменным. Образы природы постепенно насыщались в его творчестве конкретно-историческим содержанием, из них выветривалось ощущение загадочности, тайны. На смену романтизму сказочных, «колдовских» восприятий пришел тревожный реализм живого ощущения родной земли — той земли, которая является одновременно и хранитель-

ницей несметных богатств и носительницей безмерных страданий:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви!
. . . .
Твои болотистые топи
Обманчивы, как ты сама:
Там угля каменные копи,
Там драгоценных камней тьма!

(«Россия»)

Отсюда — один лишь шаг до постижения новой России, в которой с наступлением «железного века» теснейшим образом переплелись вихри, вьюги, убогие избы с корпусами заводов, с рябью городских каналов, с нищенским видом рабочих лачуг:

Путь степной — без конца, без исхода,
Степь, да ветер, да ветер, — и вдруг
Многоярусный корпус завода,
Города из рабочих лачуг...

На пустынном просторе, на диком
Ты всё та, что была, и не та,
Новым ты обернулась мне ликом,
И другая волнует мечта...

(«Новая Америка»)

В свое время А. Кольцов и Н. Некрасов обогатили русскую поэзию, соединив изображение природы с изображением крестьянского труда: они показали мир глазами тех, кто сроднился с землею трудом. Некрасов, кроме того, расширил традиционное понятие пейзажа: средой обитания его героев был не только сельский мир, но и мир современного города; петербургский пейзаж вошел в его лирику на равных правах с пейзажем волжским, степным.

Блоковский город — это, конечно, город иной поры и других поэтических красок: контрасты этого города обнажают не только драму жизни простого люда, как у Некрасова, но и кризисные черты всей современной цивилизации. Однако главное художественное открытие Блока в изображении человека и окружающей его среды состояло не в этом. Главное его открытие в том, что извечную проблему человека и природы (выступавшую у разных поэтов в разных философских триадах: человек — при-

рода — бог, человек — природа — общество, человек — природа — город) он уснастил проблемой *исторической судьбы* — судьбы народа, судьбы родной страны. Потому так тесно сопряжены в его творчестве темы Родины и природы, потому так пронзительно ощущается в них трагическая судьба современника.

Блок был сыном своего века и в то же время наследником великих традиций русской поэзии. Тончайший лирик, сосредоточивший в своей душе «тревоги века», он унаследовал многое из того, чем прославили нашу поэзию певцы русской природы: пушкинское «высокое горенье», тютчевскую встревоженность, фетовскую пластичность, кольцовскую задумчивость, трезвый и скорбный некрасовский реализм. В этом сплетении традиций и дошла блоковская «лирика природы» до Есенина, который был в данной теме его ближайшим последователем, хотя каждую из этих традиций он мог усвоить и самостоятельным путем.[1]

Родство Есенина с Блоком часто ищут в схожести некоторых мотивов их творчества, в перекличке иных поэтических образов, даже отдельных стихов.

Есть, скажем, у Блока такие строки:

Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
А вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.

(*«Осенняя воля»*)

И есть строки у Есенина — совершенно похожие:

Дуга, раскалываясь, пляшет,
То выныряя, то пропав.
Не заворожит, не обмашет
Твой разукрашенный рукав.

(*«Опять раскинулся узорно. . .»*)

---

[1] «Из поэтов я рано узнал Пушкина и Фета», — признавался Есенин (Розанов И. Мое знакомство с Есениным. — В кн.: Памяти Есенина. М., 1926, с. 46). «. . .Мой любимый Фет. . .» — говорил он в другой раз (Розаков И. Воспоминания о Сергее Есенине. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 296). К школьным годам он относил свое увлечение Лермонтовым и Кольцовым (см.: т. 5, с. 17). Об отношении Есенина к Тютчеву см.: Бойчевский В. Новокрестьянская поэзия. — В кн.: Современная художественная проза и поэзия (Опыты лит. вечеров). М., 1926, с. 69—81; Сокол. Одна речь (Из воспоминаний о Есенине). — В кн.: Памяти Есенина, с. 68; Коган П. С. Есенин. — Информ. бюл. ВОКС, 1926, № 2, с. 9. Об отношении к Некрасову говорится в ряде работ, посвященных Есенину.

Такие примеры говорят о немногом: в лучшем случае лишь о том, что Есенин был внимательным и любовным читателем произведений Блока, что отдельные его строки, созвучия, рифмы западали в память молодого поэта и в его подсознание столь глубоко и надолго, что потом неожиданно, непроизвольно возникали уже в качестве им самим найденных строк.

Родство Есенина с Блоком заключено прежде всего в поэтическом восприятии Родины — через природу, через человека, через историческую судьбу. Родство это сказывается также в особом характере лиризма, отличном от всех предыдущих поэтов — в особом тоне встревоженности, сожаления, боли, предчувствий, надежд, которым оба поэта XX века как бы отделяют себя от своих предшественников, не отожествляясь в то же время друг с другом.

Есенин был младшим современником Блока, он ушел из жизни всего лишь через четыре года после того, как умер Блок. Но при всей своей близости к нему Есенин был поэтом другой эпохи. Жизнь поставила пред ним такие проблемы, каких она не могла ставить перед художниками предыдущих времен. Самой своей поэтической судьбой Есенин призван был искать ответы на эти вопросы. И в решении одной из «вечных» проблем мирового искусства он, опираясь на опыт близких ему поэтов, должен был идти своим путем.

2. «ПОНЯТЕН МНЕ ЗЕМЛИ ГЛАГОЛ»

В 1907 году, когда Есенину было 12 лет, он показал Николаю Сардановскому, деревенскому другу, несколько своих стихотворений. «Написаны они были на отдельных листочках различного формата, — рассказывает Сардановский. — Помнится, темой всех стихотворений была сельская природа».[1]

Так начинался Есенин-поэт. Его жизнеощущение с самых ранних лет складывалось в теснейшем общении с природой. «Рязанские поля, где мужики косили, где сеяли свой хлеб, была моя страна», — писал он потом в стихотворении «Мой путь». И до и после этого он неодно-

[1] Сардановский Н. А. Из воспоминаний юности. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 87—88.

кратно признавал, что родной край был его купелью, его школой, окном в цветущий мир:

О край разливов грозных
И тихих вешних сил,
Здесь по заре и звездам
Я школу проходил.

(«О пашни, пашни, пашни. . .»)

Особенность Есенина как художника и состояла в том, что сквозь образы родного края он постигал просторы вселенной, сложность бытия, превратности человеческих судеб и жизнь собственной души. Конечно, отнюдь не сразу, не с первых стихов его «живопись природы» приобрела столь глубокий смысл и окрасилась в знакомые нам теперь лирические тона. Листки, показанные Сардановскому, до нас не дошли, но судить о них мы все же можем, хотя бы косвенно, по самым ранним из собранных ныне стихов — они относятся к 1910—1911 годам и едва ли заметно отличаются от детских опытов поэта. Стихи эти («Звезды», «И. Д. Рудинскому», «Ночь», «Воспоминание», «Восход солнца» и др.) описательны, природа в них статична, поэтическое чувство едва пробивается сквозь сетку простейших эпитетов и традиционных образных фигур («Загорелась зорька красная в небе темно-голубом. . .», «Лучи ярко-золотые осветили землю вдруг. . .», «За окном, у ворот вьюга завывает. . .», «Звездочки ясные, звезды высокие! . .» и т. п.).

Но уже первое опубликованное Есениным стихотворение — оно появилось в январской книжке детского журнала «Мирок» за 1914 год и написано было, следовательно, не позднее, чем в восемнадцать лет, — обнаружило замечательную способность его поэтического зрения. Растущее под окном дерево он увидел в торжественном наряде, в благоговейной тишине и, главное, в признаках неторопливой, но вечной, нетленной, беспрерывно обогащающей себя жизни:

Белая береза
Под моим окном
Принакрылась снегом,
Точно серебром.

На пушистых ветках
Снежною каймой
Распустились кисти
Белой бахромой.

И стоит береза
В сонной тишине,
И горят снежинки
В золотом огне.

А заря, лениво
Обходя кругом,
Обсыпает ветки
Новым серебром.

(«Береза»)

Последующие стихи молодого поэта явили собой целый каскад художественных открытий. Сергей Городецкий, услышавший эти стихи из уст автора всего лишь через год после первых его выступлений в печати, сразу почувствовал, «какая радость пришла в русскую поэзию».[1] Природа в стихах юноши зазвенела голосами птиц, шепотом листьев, говором ручьев, шумом дождей, заиграла цветами бесчисленных радуг. Это не было натуральным воспроизведением увиденного и услышанного — это были поэтические находки, поражавшие своей свежестью, самобытностью, скромным изяществом и затейливой простотой.

Вяжут кружево над лесом
В желтой пене облака.
В тихой дреме под навесом
Слышу шепот сосняка.

Светят зелено в сутёмы
Под росою тополя.
Я — пастух; мои хоромы —
В мягкой зелени поля.

*(«Я — пастух;
мои палаты. . .»)*

Или:

Сохнет стаявшая глина,
На сугорьях гниль опёнок,
Пляшет ветер по равнинам,
Рыжий ласковый осленок.

Пахнет вербой и смолою.
Синь то дремлет, то вздыхает,
У лесного аналоя
Воробей псалтырь читает.

(«Сохнет стаявшая глина. . .»)

[1] Городецкий С. О Сергее Есенине. Воспоминания. — Новый мир, 1926, № 2, с. 138.

Природу Есенин ощущал в движении, он улавливал взаимосцепление, взаимосвязь. Он мог изобразить одно явление природы с помощью другого: «Сыплет черемуха снегом», «Как метель, черемуха машет рукавом», «Кленочек маленький матке зеленое вымя сосет», «И, как белки, желтые весны будут прыгать по сучьям дней». Он мог двумя строками передать сложную картину воздействия одних элементов природы на другие, их сопряжения, связь. «На грядки серые капусты волноватой рожок луны по капле масло льет», «Крутит вихорь леса во все стороны, машет саваном пена с озер», «Кругом роса медвяная сползает по коре, под нею зелень пряная сияет в серебре». Взор поэта схватывает и общую картину, и мелкие предметные детали (часто близкие к предметам обиходного мира). Природа дышит, действует, живет.

Именно этим объясняется то, что поэт, описывая ее, прибегает к способам звукового изображения: «Хвойной позолотой взвенивает лес», «Поет зима — аукает, мохнатый лес баюкает стозвоном сосняка». Звенит в его стихах не только сосняк, звенит и рожь, и — что особенно характерно — в звуковых образах воспринимаются цветовые, зрительные явления: «в роще по березкам *белый перезвон*», «хотел бы затеряться в *зеленях* твоих *стозвонных*», «а у низеньких околиц *звонно чахнут тополя*», «как птица, *свищут версты*» и т. д. (курсив мой. — *И. Э.*).

Сами по себе цвета (без звуковых «привязок») также лишены неподвижности: они переливаются, играют, выступают в сложных комбинациях друг с другом или с иными элементами естественного и предметного мира: «У плетня заросшая крапива обрядилась ярким перламутром...»; «По лощинам черных пашен — пряжа вынежного льна»; «Льется солнечное масло на зеленые холмы»; «О Русь — малиновое поле и синь, упавшая в реку...»; «Опять передо мною голубое поле, качают лужи солнца рдяный лик».

Легче всего искать объяснение этой красочности и «стозвонности» в детских впечатлениях поэта. «Весной до покоса наши луга — разноцветный ковер, — писал его школьный товарищ. — Каких только цветов в них нет! Когда мы, бывало, идем с лугов к дому, Есенин нарвет целую охапку цветов, сам едва тащит ее да и нас нагрузит... Для него цветы — живые друзья».[1] Фактор этот,

[1] Цыбин К. Слово школьного товарища. — В кн.: Сергей Есенин. Исследования, мемуары, выступления. М., 1967, с. 227.

однако, почти ничего не объясняет в сложной системе поэтических метафор, составляющих стихотворную ткань. «Понятен мне земли глагол», — с упоением и гордостью утверждал поэт. Но сей глагол был понятен ему по-своему; Есенин переживал виденное, он мучился им, заболевал и стремился проникнуть умом и чувством в глубокие тайны его:

Понятен мне земли глагол,
Но не стряхну я муку эту,
Как отразивший в водах дол
Вдруг в небе ставшую комету.

Так кони не стряхнут хвостами
В хребты их пьющую луну...
О, если б прорасти глазами,
Как эти листья, в глубину.

(«Душа грустит о небесах...»)

Восприятие поэтом природы было чувственно и, в конечном счете, концептуально. Мы говорим «в конечном счете» потому, что у Есенина, как и у всякого художника, концепционные построения не предшествовали образно-метафорическим, а складывались одновременно с ними. Есенинская «философия природы» выстраивалась по крупинкам из бесчисленной массы впечатлений и переживаний, возникавших в его повседневных контактах с окружающим миром. «Природа тебя обстающая — ты» — эти слова Есенин процитировал в одной из статей 1918 года (т. 5, с. 66), но с равным правом мог произнести их от себя, если только верно их истолковать, т. е. если учитывать, что поэт считал себя частью природы, которую он воспринимал в целостности, во взаимодействии всех ее элементов, в постоянном движении и в непременном единстве с человеком и человечеством.

Есенинская концепция природы теснейшим образом связана с представлениями, воплотившимися в народных поэтических мифах. Об этом достаточно ясно говорит эстетический трактат «Ключи Марии» (Мария здесь символизирует душу человека и душу народа), написанный осенью того же 1918 года.

«...Наших предков, — напоминает Есенин, — сильно беспокоила тайна мироздания. Они перепробовали почти все двери, ведущие к ней, и оставили нам много прекраснейших ключей и отмычек, которые мы бережно храним в музеях нашей словесной памяти» (т. 5, с. 36). Такими

ключами могут, по словам автора, служить народно-поэтические представления о мире, выраженные как в словесном, так и в орнаментальном искусстве (в народных промыслах, резьбе, в деревенской архитектуре). Мифологические образы таят в себе целый мир — мир чувствований и представлений наших далеких предков. Этот мир был основан на своеобразной системе взаимоотношений человека с окружающей средой. Завися от природы, человек старался подчинить ее себе умственно, поэтически, роднясь с нею духовно, приближая ее к себе. Все народные метафоры основаны на стремлении человека «приручить», «одомашнить» явления природных стихий — подчинить их путем уподобления простым, обиходным, осязаемым, близким вещам. Рассказывая о человеке древних времен, Есенин пишет:

«Ища ответа во всем, он как бы искал своего внутреннего примирения с собой и миром. И разматывая клубок движений на земле, находя имя всякому предмету и положению, научившись защищать себя от всякого наступательного явления, он решился теми же средствами примирить себя с непокорностью стихий и безответностью пространства. Примирение это состояло в том, что кругом он сделал, так сказать, доступную своему пониманию расстановку. Солнце, например, уподобилось колесу, тельцу и множеству других положений, облака взрычали, как волки, и т. д. При такой расстановке он ясно и отчетливо определял всякое положение в движении наверху» (т. 5, с. 37).

Приведя далее многочисленные примеры «заставления воздушного мира земною предметностью», — примеры из античной поэзии, из искусства Древней Индии, Египта, из «Слова о полку Игореве» и повести о Данииле Заточнике, наконец, из устной народной поэзии, Есенин приходит к выводу, что в творчестве народа «каждый шаг словесного образа делается так же, как узловая завязь самой природы» (т. 5, с. 41), что только в духовном единстве с природой художник может постичь сложности и тайны бытия. Утрата природного, естественного, мифологического мышления, олицетворяющего «завязь» с природой, является, по мнению Есенина, причиной кризиса буржуазной культуры. «Искусство нашего времени не знает этой завязи, ибо то, что она жила в Данте, Гебеле, Шекспире и других художниках слова, для представителей его от сегодняшнего дня прошло мертвой тенью».

Они «подменили эту завязь безмозглым лязгом железа Америки и рисовой пудрой на выпитых щеках столичных проституток. Единственным расточительным и неряшливым, но все же хранителем этой тайны была полуразбитая отхожим промыслом и заводами деревня» (т. 5, с. 42).

Со многим можно не согласиться в этой декларации — с идеализацией древнего человека и его поэтического мировоззрения, с культом мифологического образа, с отрицанием цивилизации и противопоставлением ей — в качестве единственной хранительницы мудрости и поэзии — современной деревни. При всем том совершенно очевидно, что Есенин ощущал пагубные последствия — для искусства и для жизни в целом — того разрыва с природой, который наступил в эпоху буржуазного меркантилизма. Выход он видел в возврате к утраченной гармонии. Этот возврат должна принести революция. «Звездная книга для творческих записей теперь открыта снова... Народ не забудет тех, кто взбурлил волны, он сумеет отблагодарить их своими песнями, и мы, видевшие жизнь его творчества, умирание и воскресение, услышим снова тот ответный перезвон узловой завязи природы с сущностью человека...» (т. 5, с. 43).

Писалось все это, повторяем, осенью 1918 года, но, пожалуй, ни одного элемента образной системы есенинской лирики, предшествовавшей по времени этим словам, а во многом и последовавшей за ними, мы не поймем, если не будем учитывать, какую миссию предписывал он искусству в разрешении извечной проблемы взаимоотношений природы и человека. Структура образов у Есенина полностью соответствовала структуре его экологических, натурфилософских и эстетических воззрений. Он продолжал своей поэзией многовековую борьбу за возвращение человека к природе; он развивал, таким образом, традицию мировой и отечественной поэзии. Но он строил свою образную систему на основе глубоко эмоционального восприятия достижений народного поэтического духа и на основе своего сугубо индивидуального чувства действительности и чувства слова.

Заметим прежде всего, что принцип «заставления воздушного мира земною предметностью», т. е. передачи космического и всеобщего через обиходное и простое — один из основополагающих принципов народной мифологии, — стал конструирующим началом образной поэтики молодого Есенина. Туча, снег, метель, пурга, солнце, луна,

месяц, зарево, небо, теплынь, звезды и целые созвездья — все познается через предметы, до которых можно дотянуться рукой: «туча — борода»; «луна — глаз» («белые веки луны»); «свечка вечерней звезды»; «заря над полем — как красный тын»; «хлебной брагой льет теплынь»; «метелица ковром шелковым стелется»; «валит снег и стелет шаль»; «ярче розовой рубахи зори вешние горят»; «небо сметаной обмазано, месяц как сырный кусок». И в более поздних стихах — «О солнце, солнце золотое, опущенное в мир ведро...»; «Прости, что спутал я твою Медведицу (созвездие Большой Медведицы. — *И. Э.*) с черпаком водовоза...» и т. п.

Эти сопоставления — или, как называл их Есенин, «заставки» — не принимают у него канонической формы.[1] Одни и те же явления природы могут раскрываться через разные предметы. Скажем, солнце, которое дважды представлено как погруженное в мир золотое ведро (первый раз — в «Сельском часослове», второй — в «Пантократоре»: «Я понял, что солнце из выси — в колодезь златое ведро»), в других случаях связано с вершей («Вижу, дед мой тянет вершей солнце с полдня на закат»), с лужей («Даже солнце мерзнет, как лужа»[2]), с колесом («Колесом за сини горы солнце тихое скатилось»[3]). Звезды — это не только свечки (в приведенном выше примере, а также в ряде других мест: «Синюю звездочку свечкой я пред тобой засвечу»; «Свечкой чисточетверговой над тобой горит звезда»), но и гвозди («Славлю тебя, голубая, звездами вбитая высь»[4]). Туча — не только борода, но и озеро («Тучи, как озера, месяц — рыжий гусь»).

---

[1] Заставочный образ (познание одного предмета через другой) Есенин считал наиболее простой формой поэтического образа. Согласно классификации, предложенной им в работах «Ключи Марии» и «Быт и искусство», более сложными формами являются «образ *типический*, или *собирательный*, за типическим идет *образ корабельный*, или *образ двойного зрения*, и, наконец, *ангелический*, или *изобретательный*...» (т. 5, с. 58; см. также т. 5, с. 45—47, 58—60). В нашем, современном понимании образ *заставочный* — метафора или сравнение, образ *корабельный* — развернутая метафора, образ *ангелический* — символ. Есенин в своем творчестве пользовался всеми перечисленными видами поэтических образов.

[2] Уподобление солнца луже содержится в «Ключах Марии» как пример *заставочного* образа (т. 5, с. 58).

[3] Выше приводились строки Есенина о том, что восприятие солнца в образе колеса было присуще человеку древности.

[4] Ср. в перечне *заставочных* образов: «Звезды — гвозди, зерна, караси, ласточки» (т. 5, с. 45).

Большой массив поэтических тропов образуют в лирике Есенина те явления природы, которые, как и в народной мифологии, познаются через близких человеку животных и птиц. И здесь — бесчисленный ряд вариантов: месяц не только гусь, но и ягненок («Ягненочек кудрявый — месяц гуляет в голубой траве»), и жеребенок («Рыжий месяц жеребенком запрягался в наши сани»), и конь («И летит с него, как с месяца, шерсть буланая в туман»; «мордой месяца сено жевать»; «Лошадиную морду месяца схватить за узду лучей»), и рогатое животное («Месяц рогом облако бодает», «Чистит месяц в соломенной крыше обоймленные синью рога»), и даже тюлень («Но спокойно светит вместо месяца отразившийся на облаке тюлень»); солнце — то заяц («И играет зайчик солнца в рыжеватой бороде...»), то белка («Как белка на ветке, у солнца в глазах запрыгала радость...»),[1] то кошка («А солнышко, словно кошка, тянет клубок к себе»). Таким же образом тучи — табун лошадей («Тучи с ожереба ржут, как сто кобыл»[2]), луна — лягушка («Золотою лягушкой луна распласталась на тихой воде») и т. п.

Есенин писал: «Создать мир воздуха из предметов земных вещей или рассыпать его на вещи — тайна для нас не новая. Она характеризует разум, сделавший это лишь как ларец, где лежат приборы для более тонкой вышивки; это есть сочинительство загадок с ответом в средине той же загадки. Но в древней Руси и по сию пору в народе эта область творчества гораздо экспрессивнее. Там о месяце говорят:

Сивка море перескочил,
Да копыт не замочил.

Лысый мерин через синее
Прясло глядит».

(т. 5, с. 48).

Опираясь на эти слова, некоторые исследователи придают особое, доминирующее значение народной загадке как источнику образотворчества в пейзажной лирике

---

1 В том же перечне *заставочных* образов: «Солнце — колесо, телец, заяц, белка» (т. 5, с. 45).
2 «Тучи — стадо овец» (т. 5, с. 45).

поэта.[1] Такое толкование чересчур ограничивает связи Есенина с устным творчеством народа. Эти связи шли и через другие жанры фольклора (былины, сказка, песня, бытовая и обрядовая поэзия), но дело не в них. Как явствует из слов самого Есенина, его интересует «разум» народа, создавший целое сокровище («ларец») поэтических представлений, «где лежат приборы для более тонкой вышивки». Иначе говоря, его внимание обращено к тем формам синкретического народного мышления, которые максимально сближали природу с человеком. Наиболее показательны в этом отношении широко бытующие в устном поэтическом творчестве приемы уподобления человека природе и природы человеку.

3. ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР

Начнем с мифа о «древе». Со времен «пастушеского быта», как пишет Есенин, живет в народе легенда о вселенском символическом древе, от которого произошел человек. «Мысль об этом происхождении от древа породила вместе с музыкой и мифический эпос» — замечает поэт (т. 5, с. 31) и в доказательство приводит примеры из былины «О хоробром Егории» («У них волосы — трава, телеса — кора древесная»), из «Слова о полку Игореве» (о Бояне, который «соловьем скакаше по древу мысленну»). Есенин пишет: «... мир для него есть вечное, неколеблемое древо, на ветвях которого растут плоды дум и образов» (т. 5, с. 39—40). Эту легенду автор «Ключей Марии» обосновывает историей народа, его духовной памятью и его неизменной связью с природой, которая охватывает и сферу труда, и сферу быта.

«Древо — жизнь... Вытирая лицо свое о холст с изображением древа, наш народ немо говорит о том, что он не забыл тайну древних отцов вытираться листвою, что он помнит себя семенем надмирного древа и, прибегая под покров ветвей его, окунаясь лицом в полотенце, он как бы хочет отпечатать на щеках своих хоть малую ветвь его, чтоб, подобно древу, он мог осыпать с себя шишки слов и дум и струить от ветвей-рук тень-добродетель. Цветы на постельном белье относятся к кругу восприя-

---

[1] См., напр.: Коржан В. В. Фольклор в творчестве Есенина. — В кн.: Есенин и русская поэзия. Л., 1967, с. 217—254.

тия красоты. Означают они царство сада или отдых отдавшего дань труду на плодах своих. Они являются как бы апофеозом как трудового дня, так и вообще жизненного смысла крестьянина» (т. 5, с. 34). «Все от древа — вот религия мысли нашего народа...» (т. 5, с. 31) — такими словами предваряет поэт свое рассуждение.

Обратимся теперь к его стихам.

Заколдован невидимкой,
Дремлет лес под сказку сна.
Словно белою косынкой
Подвязалася сосна.

Понагнулась, как старушка,
Оперлася на клюку...

(«Пороша»)

Хорошо под осеннюю свежесть
Душу-яблоню ветром стряхать...

(«Хорошо под осеннюю свежесть...»)

Я хотел бы стоять, как дерево,
При дороге на одной ноге.

(«Ветры, ветры, о снежные ветры...»)

Скоро белое дерево сронит
Головы моей желтый лист.

(«Кобыльи корабли»)

Все мы — яблони и вишни
Голубого сада.

(«Певущий зов»)

Есенин в стихах своих не пересказывает мифа о древе. Но его поэтическая образность как бы ориентирована на этот миф; в серии броских, неожиданных, но художественно оправданных метафор он дает нам увидеть и почувствовать то, что хотел изобразить. Миф о дереве породил у Есенина целое семейство образов, которые, разветвляясь и переплетаясь, украшали его творчество все более затейливыми и яркими поэтическими фигурами.

В нежнейшем своем отношении к деревьям он часто придавал им женственный облик. Ивы и вербы казались ему кроткими монашками, позванивающими четками или роняющими их; черемуха виделась кудрявой молоди-

цей, сосна — согнувшейся старушкой, ели — пригорюнившимися девицами. А сколько раз вставала в его воображении девушка-березка! И как он ее украшал, как любовался ею, как жалел!..

Улыбнулись сонные березки,
Растрепали шелковые косы,
Шелестят зеленые сережки,
И горят серебряные росы.

(«С добрым утром!»)

Под березкою-невестой
За сухим посошником,
Утирается берестой,
Словно мягким рушником.

(«Микола»)

Между сосен, между елок,
Меж берез кудрявых бус...

(«Чую радуницу божью...»)

И так — на протяжении ряда лет вплоть до стихов 1917—1918 годов:

Хороша ты, о белая гладь!
Греет кровь мою легкий мороз!
Так и хочется к телу прижать
Обнаженные груди берез!

(«Я по первому снегу бреду...»)

Зеленая прическа,
Девическая грудь,
О тонкая березка,
Что загляделась в пруд?
. . . .
Открой, открой мне тайну
Твоих древесных дум,
Я полюбил печальный
Твой предосенний шум.

(«Зеленая прическа...»)

В мужском облике чаще всего изображался клен. С маленьким клененочком, сосущим зеленое вымя земли, мы встретились уже в одном из ранних произведений Есенина — в четверостишии «Там, где капустные грядки...». Потом мы видели «старый клен на одной ноге», который стережет голубую Русь в стихотворении «Я покинул родимый дом...», затем — как воспоминание детства поэта — клен, присевший на корточки перед ко-

child ном зари («Исповедь хулигана»), далее — «подгнивший клен» в стихотворении «Сукин сын» и «облезлый клен» в «Метели» — как символы переживаемого поэтом отчаяния и грусти, потом — взрыв раскаяния и ласки:

Привет тебе,
Мой бедный клен!
Прости, что я тебя обидел.
Твоя одежда в рваном виде,
Но будешь
Новой наделен.

(«Весна»)

И, наконец, клен опавший, заледенелый — он, как «пьяный сторож, выйдя на дорогу, утонул в сугробе, приморозил ногу...». Здесь образ клена сливается уже с образом самого поэта:

Ах, и сам я нынче чтой-то стал нестойкий,
Не дойду до дома с дружеской попойки.
. . . .
Сам себе казался я таким же кленом,
Только не опавшим, а вовсю зеленым.

(«Клен ты мой опавший...»)

Как видим, в многочисленных вариациях одного и того же образа автор выражал не только его пластику — тонко подмеченные и самобытно разрисованные внешние черты, — но и цепь своих собственных переживаний. На первых порах он как бы «прилагал» свои настроения и эмоции к объектам природы, а потом духовно и чувственно «растворялся» в них. Изначальные народные представления о природе служили отправными точками, которые помогли ему выстроить свой поэтический мир. Пейзаж нередко воссоздавался им по законам народной поэтики, но «психологизация» пейзажа проходила уже по законам собственного творчества. Обычные для народной лирики «психологические параллелизмы» играют в творчестве Есенина меньшую роль, чем найденные им самим способы лирической интерпретации образа. И отнюдь не всегда символические значения деревьев, птиц и цветов, принятые в народной поэзии (дуб — синоним долголетия, кукушка — одиночества, осина — горя и т. п.), ассимилируются в его стихах: очень часто он придает объектам природы свой смысл и свою индивидуальную лирическую окраску.

Предупреждение поэта о том, что в его стихах «читатель должен главным образом обращать внимание на лирическое чувствование и ту образность», которая «живет во мне органически так же, как мои страсти и чувства» (т. 5, с. 78, 79), имеет прямое отношение к стихам о природе. С примерами олицетворения человеческого чувства в явлениях природы мы сталкивались еще в ранней лирике поэта («Васильками сердце светится, горит в нем бирюза», «Схолодела, как роса»; «Как снежинка белая, в просини я таю»). Особенно эффектны эти приемы в его произведениях последних лет («В голове болотный бродит омут, и на сердце изморозь и мгла»; «На душе — лимонный свет заката, и все то же слышно сквозь туман»). Здесь поэт снова обращается к образам деревьев, а в изображении печали, тоски по ушедшим годам — к опавшим листьям, облетевшим кустам («Срежет мудрый садовник осень головы моей желтый лист»; «Облетает моя голова, куст волос золотистый вянет»; «Ах, увял головы моей куст» и т. п.).

Образы, группируемые вокруг мифа о древе, составляют лишь часть поэтического арсенала, из которого Есенин черпал средства для утверждения единства человека с природой. Многое из того, что он наблюдал в природе, приобретало не только одухотворенные черты, но и свойства, которые могут быть присущи лишь человеку. Природа в его стихах, как мы видели, дышит, живет, изменяется, но ей придана также способность думать, мечтать, видеть сны, улыбаться, хмуриться, тосковать, пугаться, махать руками, охать, шептать, говорить. Вот примеры (их — великое множество): «Темная ночь молчаливо пугается»; «Роща грозится еловыми пиками»; «Темным елям снится гомон косарей»; «Тоскуют брошенные пашни»; «О красном вечере задумалась дорога»; «И нежно охает ячменная солома»; «Проплясал, проплакал дождь весенний»; «Испугалась пурга на снегах, побежала скорей на луга. Ветер тоже спросонок вскочил, да и шапку с кудрей уронил».

Любопытно, что теми же свойствами наделяются и такие невещественные явления, как времена года, части суток, перемены погоды. «Рассвет рукой прохлады росной сшибает яблоки зари»; «Синь то дремлет, то вздыхает»; «Осень рощи подожгла»; «Языком зали-

жет непогода прожитой мой путь»; «Кудрявый сумрак за горой рукою машет белоснежной»; «Вспучил бельма вечер черный»; «И вечер, свесившись над речкою, полощет водою белой пальцы синих ног»; «И со щек заката спрыгнут скулы-дни».

Среди произведений, выражающих есенинскую концепцию природы и человека, одно из самых видных мест занимают стихотворные новеллы о животных. Их не так уж много (менее десятка), но они неизменно оставляют в памяти читателя глубокий, несмываемый след: столь пронзительно и щемяще выражено в них чувство авторской боли за судьбу «братьев наших меньших», нуждающихся в милосердии и защите.

Первые произведения этого цикла (хотя автор сам их в цикл не выделял) были написаны в предоктябрьские годы: «Корова», «Табун», «Песнь о собаке», «По лесу леший кричит на сову. . .», «Лисица», «Лебедушка». Мы не случайно назвали эти вещи новеллами — почти все они сюжетны, раскрывают образ животного в драматических для его судьбы ситуациях: у коровы отобрали и прирезали больного телка; у собаки хозяин отнял и утопил семерых рыжих щенят; медведиха в берлоге зовет своих детей — ей чудится, что они угодили под охотничью острогу; подстреленная лисица приковыляла к своей норе на разбитой, раздробленной лапе; белоснежную лебедушку, прикрывшую крыльями своих лебедят, разодрал когтями орел. . .

Лишь последняя из пересказанных нами новелл («Лебедушка») носит характер стилизации, в основу которой положена народная легенда. Все остальные — это житейские, полные трагизма истории, о которых поэт поведал со всей присущей ему эмоциональной лирической силой. Здесь нет ни наигранного мелодраматизма, ни дешевого сентиментальничания, здесь — голос высокой гуманности, призывающей нас к сочувствию живым, страдающим существам. Вспомним слова Горького о Есенине: «. . .Он первый в русской литературе так умело и с такой искренней любовью пишет о животных».[1]

---

[1] Горький М. Собр. соч., т. 17, с. 63. Поэт Алексей Крученых, совершенно не разобравшись в этих произведениях, писал, что «все животные у Есенина, в соответствии с его настроением, слезливые и умирающие... Так Есенин, не сумевший найти жизненной радости внутри себя, не сумел увидеть ее и во внешнем мире» (Круче-

Каким путем достиг такого эмоционального эффекта поэт? Приглядимся к его стихам, и мы увидим, что главным средством выражения темы в них является уже знакомый нам прием очеловечивания природного мира. Животные в его стихах думают, воображают, видят сны, страдают и плачут, как человек:

Сердце неласково к шуму,
Мыши скребут в уголке.
Думает грустную думу
О белоногом телке.

. . . .

Жалобно, грустно и тоще
В землю вопьются рога...
Снится ей белая роща
И травяные луга.

(«Корова»)

Уставясь лбами, слушает табун,
Что им поет вихрастый гамаюн.

А эхо резвое, скользнув по их губам,
Уносит думы их к неведомым лугам.

(«Табун»)

Спит Медведиха, и чудится ей:
Колет охотник острогой детей.

(«По лесу леший кричит на сову»)

А когда чуть плелась обратно,
Слизывая пот с боков,
Показался ей месяц над хатой
Одним из ее щенков.

. . . .

И глухо, как от подачки,
Когда бросят ей камень в смех,
Покатились глаза собачьи
Золотыми звездами в снег.

(«Песнь о собаке»)

«После этих стихов, — сказал Горький, слушавший «Песнь о собаке» в чтении автора, — невольно подумалось, что Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой «печали полей», любви

ных А. Черная тайна Есенина. М., 1926, с. 9). Здесь все поставлено с ног на голову: любовь поэта к живому миру Крученых объяснял его пессимизмом, тогда как на самом деле она свидетельствует о высокой человечности, о здоровом восприятии жизни.

ко всему живому в мире и милосердия, которое — более всего иного — заслужено человеком».[1]

Слова «печали полей» взяты Горьким в кавычки, потому что это не его слова: они принадлежат С. Н. Сергееву-Ценскому, назвавшему так одну из своих повестей. Применительно к Есенину они имеют глубокий смысл. Об этом мы скажем в следующей главе.

4. СИНТЕЗЫ, КОЛЛИЗИИ, КОНТРАСТЫ

Историки русской живописи отмечают три основные тенденции в изображении природы. Первая из них, представленная работами И. Шишкина, ориентирована на тщательное изучение и воспроизведение натуры, в которой, однако, не всегда четко выражено настроение самого художника. Лидер другого направления, И. Левитан, утверждал, что сущность пейзажа — не в его верности натуре, а в силе того переживания, которым наделяет его автор. Наконец, А. Куинджи и его школа видели решение художественной задачи в обобщенном восприятии природы, при котором видение и переживание синтезируются на основе национального чувства. В этом направлении работали и Репин, и Суриков, и другие художники.

Если перейти от станковой живописи к живописи словесной, то Есенина следовало бы отнести к представителям «синтезирующей» группы. В его пейзажах нет подробно выписанных деталей натуры, нет обнаженного, отстраненного от предметности чувства. Его пейзаж эмоционален, но он в то же время и национален и социален, причем национальное чувство жило в поэте изначально, а общественное укреплялось и модифицировалось в процессе его духовного роста. Можно сказать, что лишь в немногих случаях человек у него выступает один на один с природой; чаще всего в самой природе мы чувствуем Родину, в человеке — общество, историю, страну. Есенин в этом плане ближе к Блоку и к его предшественникам, чем любой русский поэт начала XX века.

При всей локальности и конкретности черт, характеризующих природу тех именно мест, где провел свое детство поэт («рязанских раздолий»), его пейзажи обладают

---

[1] Горький М. Собр. соч., т. 17, с. 64.

и более широкой значимостью. Они выражают понятие Родины и проникнуты чувством благоговения поэта перед ее нетленной красотой. Прекрасное — это отчая наша земля с буйным цветением трав, с праздничным звоном лесов, с пестротой полей, с озерами, косогорами, птицами, зверями, со всем тем, что́ наполняет жизнь человека:

Край любимый! Сердцу снятся
Скирды солнца в водах лонных.
Я хотел бы затеряться
В зеленях твоих стозвонных.

(«Край любимый! . .»)

Или:

Тебе одной плету венок,
Цвета́ми сыплю стежку серую.
О Русь, покойный уголок,
Тебя люблю, тебе и верую.
Гляжу в простор твоих полей,
Ты вся — далекая и близкая,
Сродни мне посвист журавлей
И не чужда тропинка склизкая.

(«Тебе одной плету венок. . .»)

Не отвлеченная красота естественного мира привлекает поэта; он любит именно свою землю, Россию, ему милы деревья, отражающиеся в розовых закатных прудах, его трогает и грусть российских равнин, и тоска родных озер, и «печаль полей»:

О Русь — малиновое поле
И синь, упавшая в реку, —
Люблю до радости и боли
Твою озерную тоску.

(«Запели тесаные дроги. . .»)

Грустным, невзрачным выглядит часто сельский пейзаж: здесь не только «тоска озер», но и скудность жилья, и убожество деревенских построек. «Потонула деревня в ухабинах, заслонили избенки леса» — этими безрадостными строками начинается лирическая поэма «Русь». Жутью окутаны бесконечные зимние сумерки с завывающими волками, с неутихающей пургой, а потом еще приходит война:

Понакаркали черные вороны:
Грозным бедам широкий простор.
Крутит вихорь леса во все стороны,
Машет саваном пена с озер.

А то другая беда — засушливое лето: «Заглушила засуха засевки, сохнет рожь, и не всходят овсы». И так во многих стихах: в одном — заброшенный край, тощая деревенька, пустырь с нескошенным сеном, с пятью покрившимися избами; в другом —

Сторона ль моя, сторонка,
Горевая полоса.
Только лес да посолонка,
Да заречная коса...

(«Сторона ль моя, сторонка...»)

В третьем — «Черная, пóтом пропахшая выть», где

Оловом светится лужная голь...
Грустная песня, ты — русская боль.

(«Черная, потом пропахшая выть!..»)

Но эта боль, эта «печаль полей» не гасит в поэте любви к Родине, а усиливает ее. В поэме «Русь» у него вырываются слова:

Ах, поля мои, борозды милые,
Хороши вы в печали своей!
Я люблю эти хижины хилые
С поджиданьем седых матерей.

И затем:

Ой ты, Русь, моя родина кроткая,
Лишь к тебе я любовь берегу.
Весела твоя радость короткая
С громкой песней весной на лугу.

За словами «Черная, пóтом пропахшая выть!» следуют: «Как мне тебя не ласкать, не любить?» А стихотворение, начинающееся картиной скудости, наготы: «Топи да болота, синий плат небес...», поэт заканчивает словами горького сочувствия родимой земле:

Слухают ракиты
Посвист ветряной...
Край ты мой забытый,
Край ты мой родной!..

(«Топи да болота...»)

И в забытом, но родном краю, соприкасаясь с небогатой природой, автор одухотворяет ее, преображает своим поэтическим зрением: он видит «полей малиновую ширь», «золото травы», «синюю даль плоскогорий», на

хвойных ветках — «позолоту», на листьях крапивы — «яркий перламутр».

А. Блоку в начале его пути Россия чудилась страной загадочной, таинственной, колдовской. Леших и колдунов, волхвов и домовых можно встретить и в стихах Есенина:

Плачет леший у сосны —
Жалко летошней весны.

(«За рекой горят огни. . .»)

Шаманит лес-кудесник
Про черную судьбу.

*(«Пушистый звон
и радуга. . .»)*

Бьются кони, грозно машут головой, —
Ой, не любит черны косы домовой.

(«Зашумели над затоном тростники. . .»)

И в обращении к Руси:

И хоть сгоняет твой туман
Поток ветров, крылато дующих,
Но вся ты — смирна и ливан
Волхвов, потайственно волхвующих.

(«Тебе одной плету венок. . .»)

Однако никакой тайны, никакой мистики в есенинской России нет. Кудесники и волхвы пришли к нему из народных сказаний; они такие же традиционные элементы поэтического сознания народа, как церкви, часовни, монастыри, колокольни, поминальные кресты — традиционные предметы сельского пейзажа; как богомолки, монахи, калики перехожие — обычные фигуры странников на русских дорогах; наконец, как богоматерь и святые — персонажи народных легенд. «Я вовсе не религиозный человек и не мистик, — утверждал Есенин. — . . .Я просил бы читателей относиться ко всем моим Исусам, божьим матерям и Миколам, как к сказочному в поэзии» (т. 5, с. 78).

Итак, ни загадочности, ни мистики в пейзажах Есенина и в рисуемых им картинах сельской жизни нет. Но есть другое, на первый взгляд совершенно неожиданное в творчестве художника-реалиста: сочетание несоединимого, резкая, подчеркнутая контрастность, доходящая до

парадоксов. Мы находим эти причудливые сочетания в самых кратких определениях и эпитетах: «загрустила радость», «солнце мерзнет», «тоска веселая», «звонко чахнут», «далекая и близкая», «черемуховая вьюга», «багряная метель», «алый мрак» и даже «свадьба похорон». Не меньше таких парадоксов в развернутых поэтических формулах: «Блажен, кто радостью отметил твою пастушескую грусть». Или:

Я не знаю, то свет или мрак?
В чаще ветер поет иль петух?
Может, вместо зимы на полях
Это лебеди сели на луг.

(«Я по первому снегу бреду. . .»)

Что это — своеволие художника, оригинальничанье, деканонизация обычных понятий? Нет, дело тут серьезнее и глубже. Когда поэт пытается «радостью отметить... пастушескую грусть», он не играет словами, он старается постичь роковые, непреодолимые контрасты самого бытия. Он как бы вживается в противоречия всего окружающего, и отдельные предметы, качества, цвета начинают терять для него свое каноническое значение.

В общении с природой поэт переживает то радость, то печаль, то сожаление, скорбь, успокоение, грусть. Гамма его настроений широка и пестра потому, что такова русская жизнь. Пестрота эта, противоречивость усиливается, когда расширяются масштабы социального зрения художника, когда он наблюдает не только сермяжную нищету рязанских деревенек, но и хмурые очертания сибирских рудников и острогов. Например, в стихотворении «За темной прядью перелесиц. . .», где вслед за тонкой зарисовкой «неколебимой синевы» затихшего озера, черемухового дыма степи идет суровое упоминание таящейся в глубине страны «солончаковой тоски» и кандалов далекой Сибири. Или в стихотворении «Синее небо, цветная дуга. . .»:

Снова я вижу знакомый обрыв
С красною глиной и сучьями ив,
Грезит над озером рыжий овес,
Пахнет ромашкой и медом от ос.

Край мой! Любимая Русь и Мордва!
Притчею мглы ты, как прежде, жива.
Нежно под трепетом ангельских крыл
Звонят кресты безымянных могил.

Многих ты, родина, ликом своим
Жгла и томила по шахтам сырым.
Много мечтает их, сильных и злых,
Выкусить ягоды персей твоих.

Противоречия эти не могли не выразиться в характере лирического героя. На крайних полюсах его душевных движений можно ощутить то тихую умиротворенность, то вспышки самых буйных сил. Происходит это потому, что вместе с родной страной герой испытывает крайнюю неудовлетворенность жизнью; отсюда — целый ряд мотивов и сюжетов его лирики: «одурманенность весной», ощущение вселенского праздника, молитвенное благоговение перед природой и вслед за этим — чувство бесприютности, боль души, прощание с молодостью, признание краткости и бренности земного существования:

Никнут шелко́вые травы,
Пахнет смолистой сосной.
Ой вы, луга и дубравы, —
Я одурманен весной.

. . . .

Сыпь ты, черемуха, снегом,
Пойте вы, птахи, в лесу.
По полю зыбистым бегом
Пеной я цвет разнесу.

(«Сыплет черемуха снегом. . .»)

Тянется деревня с праздничного сна,
В благовесте ветра хмельная весна.

. . . .

Пойте в чаще, птахи, я вам подпою,
Похороним вместе молодость мою.

(«Троицыно утро, утренний канон. . .»)

Курит облаком болото,
Гарь в небесном коромысле.
С тихой тайной для кого-то
Затаил я в сердце мысли.

Все встречаю, все приемлю,
Рад и счастлив душу вынуть.
Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

*(«Край любимый!
Сердцу снятся. . .»)*

Чувство горестного недовольства судьбой, подчеркиваемое соответственно интонированными картинами при-

роды, иногда прорывается в бунт, в настроения бродяжничества, ушкуйничества, «хулиганства»: «Счастлив, кто жизнь свою украсил бродяжной палкой и сумой»; «Покину хижину мою, уйду бродягою и вором». Мотивы же «разбойные», бунтовские имеют ярко выраженный социальный и богоборческий характер. Засев у дороги ночью с кистенем, герой грозит богатому купцу, у которого — и казна, и парча, и золотой халат («Разбойник»). А в стихотворении «О Русь, взмахни крылами. . .» он ополчается на самого бога:

Долга, крута дорога,
Несчетны склоны гор;
Но даже с тайной бога
Веду я тайно спор.

Сшибаю камнем месяц
И на немую дрожь
Бросаю, в небо свесясь,
Из голенища нож.

В литературе долгое время бытовала версия о том, что настроения скепсиса, неприкаянности, раннего увядания, как и пароксизмы отчаяния и бунтарства, родились у Есенина на почве разлада с советской действительностью. Возникновение этих чувств приписывали нэпу, влиянию кулацких настроений и другим социальным факторам того времени. Выясняя отношение Горького к Есенину, мы уже говорили о том, что названные мотивы дали о себе знать прежде всего в произведениях Есенина дооктябрьских лет. Его лирический герой вступил в жизнь с чувством восхищения миром, с чувством любви к родной земле и с очень ранним разочарованием в жизни.

Как и у всякого поэта-лирика, у Есенина — много недосказанностей, условностей, недомолвок. Нигде в его стихах 1912—1916 годов не раскрывались причины разъедающего его душевного скепсиса и стимулы его бунтарско-анархических настроений. Но в одном из позднейших произведений, в автобиографическом стихотворном рассказе «Мой путь» (1925), такой намек прорвался:

Россия... Царщина...
Тоска...
И снисходительность дворянства.
Ну что ж!
Так принимай, Москва,
Отчаянное хулиганство.

Сказано, может быть, излишне прямо, но, как все у Есенина, предельно искренне, без всякого наигрыша. Поэту незачем было щеголять тем, что он не принимал «царщины» и «дворянства»: его природный демократизм, его нерасторжимые связи с деревней, сочувствие крестьянскому люду вполне объясняли и неприятие господствующего социального строя, и гложущую сердце «тоску». Беда Есенина, его трагедия заключалась в том, что своей «тоски» — в силу ряда причин, о которых нам еще придется говорить, — он не смог преодолеть и тогда, когда общественный строй коренным образом изменился, причем эти перемены он приветствовал, и не только приветствовал — воспевал. В стихах, причастных к интересующему нас кругу вопросов, это сказалось самым непосредственным образом, ибо великий социальный переворот принес решительные перемены и в систему взаимоотношений человека с природой.

В природе Есенин всегда видел Родину. В соприкосновении с природой и Родиной складывался характер его лирического героя, через сердце которого прошли бури истории. В этом Есенин был близок к Блоку. Но молодой поэт стал лицом к лицу с такими проблемами социально-исторического характера, которые принадлежали уже не прошлому, а будущему. В его творчестве, как и во всей нашей отечественной поэзии, наступил новый этап, неизмеримый по своей сложности и значению. На новом этапе у него прямых предшественников уже не было.

5. РЕВОЛЮЦИЯ И ПРИРОДА

При первых же раскатах революционного грома образная система есенинской поэзии претерпела серьезную перестройку. Явления природы осмысливались теперь как символы происходящих в стране и в мире социальных потрясений:

Но вот под тесовым
Окном —
Два ветра взмахнули
Крылом;

То с вешнею полымью
Вод
Взметнулся Российский
Народ...

Ревут валы,
Поет гроза!
Из синей мглы
Горят глаза.
. . . .
Все взлет и взлет,
Все крик и крик!
В бездонный рот
Бежит родник...

(«Товарищ»)

Так отразилось в поэзии Есенина народное восстание, сокрушившее монархический строй, избавившее Россию от царского гнета. Событие это поэт обозначил как новое крещение Земли, в связи с чем образам природы был придан библейский, символический смысл:

    Радуйтесь!
Земля предстала
Новой купели!
    Догорели
Синие метели.
И змея потеряла
    Жало.
. . . .
В мужичьих яслях
    Родилось пламя
К миру всего мира!
Новый Назарет
    Перед вами.
Уже славят пастыри
    Его утро.
Свет за горами...

(«Певущий зов»)

Любопытно, что в попытках отразить революционный катаклизм Есенин снова устремляется к мифологическому образу «мирового древа». Обращаясь к Отчарю, т. е. вселенскому богатырю, олицетворяющему крестьянскую Русь, поэт говорит:

Под облачным древом
Верхом на луне
Февральской метелью
Ревешь ты во мне.

(«Отчарь»)

Возвращение к мифологии здесь отнюдь не случайно. В «Ключах Марии» Есенин писал: «Будущее искусство расцветет в своих возможностях достижений как некий вселенский вертоград, где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного пре-

огромнейшего древа, имя которому социализм...» (т. 5, с. 43). О том, какое содержание вкладывал поэт в образ этого «преогромнейшего древа», нам еще придется говорить, но пока что отметим важный тезис, который выдвигает в своем трактате поэт: революция должна вернуть человека к природе, а поэзию — к мифологии древних. «Люди должны научиться читать забытые ими знаки» (т. 5, с. 44). «В русской литературе за последнее время произошло невероятнейшее отупение... Художники наши уже несколько десятков лет подряд живут совершенно без всякой внутренней грамотности. Они стали какими-то ювелирами, рисовальщиками и миниатюристами словесной мертвенности» (т. 5, с. 47). Поэт призывает вернуться к «грамоте солнечного пространства» и подкрепляет свою мысль так:

«Жизнь наша бежит вихревым ураганом, мы не боимся их преград, ибо вихрь, затаенный в самой природе, тоже задвигался нашим глазам, и прав поэт, истинно прекрасный народный поэт, Сергей Клычков, говорящий нам, что

Уже несется предзорняя конница,
Утонувши в тумане по грудь.
И березки прощаются, клонятся,
Словно в дальний бросаются путь.

Он первый увидел, что земля поехала, он видит, что эта предзорняя конница увозит ее к новым берегам, он видит, что березки, сидящие в телеге земли, прощаются с нашей старой орбитой, старым воздухом и старыми тучами» (т. 5, с. 53).

Впервые в лексиконе поэта появляется слово «орбита», и оно значит многое: «земля поехала», несется к «новым берегам», и нужна такая поэзия, которая, памятуя опыт древних, но не повторяя его, придала бы картине мира «орбитальный» характер; не повторяя — потому, что мы прощаемся с «нашей старой орбитой, старым воздухом и старыми тучами». Эти слова писались уже после Октябрьской революции.

Теперь становится понятным, откуда в стихах Есенина тех бурных месяцев и дней — целые каскады вселенских, космических образов:

Ей, россияне!
Ловцы вселенной,
Неводом зари зачерпнувшие небо, —

Трубите в трубы.
Под плугом бури
Ревет земля.
Рушит скалы златоклыкий
Омеж.[1]

(*«Преображение»*)

Листьями звезды льются
В реки на наших полях.
Да здравствует революция
На земле и на небесах!

Души бросаем бомбами,
Сеем пурговый свист.
Что нам слюна иконная
В наши ворота в высь?

Нам ли страшны полководцы
Белого стада горилл?
Взвихренной конницей рвется
К новому берегу мир.

(*«Небесный барабанщик»*)

Поэтический образ «конницы» и символическое понятие «нового берега» известны нам уже из «Ключей Марии» (стихотворение «Небесный барабанщик» и статья «Ключи Марии» писались приблизительно в одно и то же время). Есенин применяет эти образы к конкретным событиям революции: «стадо горилл», с которым борется молодая страна, это дикое воинство Колчака (в авторизованном списке стихотворения есть вариант двух приведенных нами строк: «Что нам плюющий иконами в волжскую синь Колчак?» — см. т. 2, с. 278). В борьбе с врагами вся вселенная должна быть на нашей стороне, ибо:

Если это солнце
В заговоре с ними, —
Мы его всей ратью
На штыках подымем.

Если этот месяц
Друг их черной силы, —
Мы его с лазури
Камнями в затылок.

Разметем все тучи,
Все дороги взмесим,
Бубенцом мы землю
К радуге привесим.

---

[1] Омеж — лемех, плуг.

В космическом образе предстает и «стадо горилл». Вот его бесславная историческая судьба:

Мы идем, и пылью вьюжной
Тает облако горилл.

Политическую окраску приобретают вселенские образы также в строфах поэмы «Инония»:

И тебе говорю, Америка,
Отколотая половина земли, —
Страшись по морям безверия
Железные пускать корабли!

Не отягивай чугунной радугой
Нив и гранитом — рек.
Только водью свободной Ладоги
Просверлит бытие человек!

Не вбивай руками синими
В пустошь потолок небес:
Не построить шляпками гвоздиными
Сияние далеких звезд.

Не залить огневого брожения
Лавой стальной руды.

Космизм Есенина в какой-то степени родствен космизму пролетарских поэтов, стремившихся передать в своих аллегориях всемирный размах революционной волны. Положение существенно меняется лишь тогда, когда Есенин пытается дать реальную картину чаемого им свободного и счастливого мира. Здесь он, наряду с образами орбитальными, рисующими будущее изобилие («С небес через красные сети дождит молоко», «Будет звездами пророчить среброзлачный урожай»), прибегает к самым обиходным, конкретным, но притом, конечно, опоэтизированным представлениям о природе и о человеческом бытии. В «Ключах Марии» к словам о «преогромнейшем древе, имя которому социализм», он дал следующее пояснение: «социализм, или рай, ибо рай в мужицком творчестве так и представлялся, где нет податей за пашни, где «избы новые, кипарисовым тесом крытые», где дряхлое время, бродя по лугам, сзывает к мировому столу все племена и народы и обносит их, подавая каждому золотой ковш, сыченою брагой» (т. 5, с. 43).

В полном соответствии с этим рисуют «мужицкий рай» произведения Есенина, относящиеся к 1917—1918 годам. В стихотворении «Гляну в поле, гляну в небо. . .» это — «копны хлеба» и «неизбывные стада» (причем хлеб на

незапаханной земле, а стада на непасеных лугах, т. е. дары земли без вложенного в нее труда); в стихотворении «Разбуди меня утром рано...» — уютный кров, петухи, коровье молоко; в утопической стране Инония (в поэме того же названия) — золотые шапки гор, тучные нивы и богатые хаты, которые принесет миру шествующий на кобыле «новый Спас»...

Это представление о «мужицком рае» стало причиной духовного кризиса, пережитого поэтом в первые годы революции. Чисто потребительский социализм «Инонии» и других произведений этого цикла имел очень мало общего с социализмом, за который боролся революционный народ. Реальный социализм требовал коренных перемен в экономике, в жизни деревни, в ее хозяйственном и бытовом укладе; он требовал также иного отношения человека к природе — активного использования ее многообразных ресурсов при бережном сохранении естественной красоты ее и богатств. Все это призвано было изменить облик нашей страны, оставить за гранью прошлого ее вековую отсталость. Должна была навсегда «отчалить», уступить свое место новым формам жизни избяная, патриархальная Русь. Первые нотки жалости к этой «отчалившей» Руси и прозвучали в поэме Есенина «Иорданская голубица», где отжившее, но дорогое сердцу поэта деревенское прошлое дано в образе плывущего по небу впереди гусиной стаи убивающегося от тоски лебедя:

Земля моя златая!
Осенний светлый храм!
Гусей крикливых стая
Несется к облакам.
. . . .
А впереди их лебедь.
В глазах, как роща, грусть.
Не ты ль так плачешь в небе,
Отчалившая Русь?

В «Иорданскую голубицу» должны были войти также строки из чернового автографа поэмы, позже опубликованные в составе отдельного стихотворения. Здесь тот же мотив выражен в лирическом монологе поэта, обращенном к старой Руси:

Не огражу мой тихий кров
От радости над умираньем,
Но жаль мне, жаль отдать страданью
Езекиильский глас ветров.

(«И небо и земля все те же...»)

Поэту казалось, что новая жизнь, при которой родные поля оглашаются механическими звуками «железного коня», нарушают извечную гармонию человека с природой, уже однажды нарушенную буржуазным делячеством. В этой кажимости он испытывал не столько неприязнь к «чугуну» и «железу», сколь жалость к тому, что безвозвратно уходит из жизни. «Трогает меня в этом, — писал он одному из своих адресатов, — только грусть за уходящее милое родное звериное и незыблемая сила мертвого, механического» (т. 5, с. 140) — и далее приводил случай, послуживший толчком к написанию поэмы «Сорокоуст» — одного из самых известных произведений Есенина: рядом с идущим по железной дороге поездом изо всех сил мчится, стараясь не отстать, но безнадежно теряя скорость, маленький смешной жеребенок. Когда некоторое время спустя случай повторился (за поездом гналась лошадь), поэт в письме к другому адресату воскликнул: «Природа, ты подражаешь Есенину» (т. 5, с. 144). Природа как бы сама подносила ему сюжеты, которые травили его раны...

В самой поэме рассказу о жеребенке предшествует яростная и тревожная филиппика автора, направленная против оскудения и разграбления природы, чинимых якобы «железным гостем»:

Трубит, трубит погибельный рог!
Как же быть, как же быть теперь нам
На измызганных ляжках дорог?
. . . .
Скоро заморозь известью выбелит
Тот поселок и эти луга.
Никуда вам не скрыться от гибели,
Никуда не уйти от врага.
Вот он, вот он с железным брюхом,
Тянет к глоткам равнин пятерню...

«...Ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал...» (т. 5, с. 140) — жаловался Есенин в первом из цитированных нами писем, как бы комментируя свою поэму. Действительно, процесс революционного преобразования жизни шел не так, как думал поэт. Не к «граду Инонии», не к «божеству живых» шла российская деревня: она меняла свой хозяйственный уклад, переделывала природу, перестраивала быт, шла от кустарного, мелкого, отсталого земледелия к более эффективному, современному. Поэт осознавал историческую правомер-

ность этих перемен, и у него иногда прорывались слова бодрого согласия с происходящим. Недаром в черновых строках «Иорданской голубицы» (мы их приводили выше) говорится о «радости над умираньем» и весь этот отрывок заканчивается четверостишием:

Шуми, шуми, реви сильней,
Свирепствуй, океан мятежный,
И в солнца золотые мрежи
Сгоняй сребристых окуней.

(«И небо и земля все те же. . .»)

Когда писался «Сорокоуст» (летом 1920 года), в сознании поэта уже не оставалось следа от его прежних крестьянских утопий, но сверлила сердце жалость к «уходящей Руси». Особенно сильно сказалась она в написанном еще до «Сорокоуста» стихотворении «Я последний поэт деревни. . .». Герою чудится, что он стоит «за прощальной. . . обедней кадящих листвой берез», и тут впервые пред ним возникает зловещий образ «железного гостя»:

На тропу голубого поля
Скоро выйдет железный гость.
Злак овсяный, зарею пролитый,
Соберет его черная горсть.

Неживые, чужие ладони,
Этим песням при вас не жить!
Только будут колосья-кони
О хозяине старом тужить.

Казалось бы, поступательный ход нашей жизни, сплочение трудового крестьянства вокруг советской власти, героическая защита им своего нового отечества в годы гражданской войны — все это поможет Есенину освободиться от гнетущих его чувств. Так это и было бы, если бы в судьбу поэта не вторглись обстоятельства, которые не только не способствовали выпрямлению его духовного пути, но и безмерно осложнили его жизнь.

Здесь не место разбираться в том, почему и как Есенин сблизился в 1919 году с имажинистами — группой типичных эпигонов полудекадентского толка, козырявших формалистическими лозунгами и пытавшихся обратить на себя внимание вызывающим своим поведением. Отметим лишь, что в период общения с ними в творчестве Есенина усилились мотивы скорбного расставания со старой деревней: именно в эти годы написаны стихи о «прощаль-

ной обедне» и поэма «Сорокоуст», а вслед за ними — пронизанные «отходными» мотивами и трагическими метафорами стихотворения «Сторона ль ты моя, сторона!..» и «Мир таинственный, мир мой древний...»:

Мир таинственный, мир мой древний,
Ты, как ветер, затих и присел.
Вот сдавили за шею деревню
Каменные руки шоссе.

Так испуганно в снежную выбель
Заметалась звенящая жуть.
Здравствуй ты, моя черная гибель,
Я навстречу к тебе выхожу!

Те же годы отмечены и другим явлением, пагубно сказавшимся на творчестве поэта. Он стал самозабвенно вспоминать свою «прежнюю удаль забияки и сорванца». То, что раньше служило ему отдушиной в мире затхлости, несправедливости и чванства, в обществе, разделенном сословными перегородками, стало теперь его убежищем в борьбе с самим собой. Он снова отчаивался на бунт, на озорство.

Появляются стихотворения «Хулиган», «Исповедь хулигана», «Не жалею, не зову, не плачу...». Нежные краски природы тускнеют, становятся мрачными, зловещими, и все вокруг локализуется в образах недоброй таинственности, коварного злодейства. Ветер «плюется охапками листьев» и «хулиганит», «сумерки лижут следы человечьих ног», «хочет кого-то придушить руками крестов погост». И сам поэт вписывается в эту безрадостную картину «разбойником» и «конокрадом»:

Бродит черная жуть по холмам,
Злобу вора струит в наш сад,
Только сам я разбойник и хам
И по крови степной конокрад.

Кто видал, как в ночи кипит
Кипяченых черемух рать?
Мне бы в ночь в голубой степи
Где-нибудь с кистенем стоять.

(«Хулиган»)

Приманкой для поэта, когда он сближался с имажинистами, был проповедуемый ими культ «неожиданного», оригинального образа. Есенина, по творческой его природе, всегда тянуло к яркой словесной живописи, к затейливым построениям речи. Заметив поначалу лишь эту

сторону дела, он счел имажинистов соратниками по искусству. «Назревшая потребность в проведении в жизнь силы образа, — признавался он, — натолкнула нас на необходимость опубликования манифеста имажинистов» (т. 5, с. 13).

На деле же структура образов, насаждаемая сторонниками этого течения, вносила в поэтический язык холод искусственности, нарочитую усложненность. Замысловатые метафоры, нанизанные одна на другую, превращались в «самовитую» речь, затемняя смысл поэтического произведения и приглушая авторское чувство. Достаточно прочесть «Кобыльи корабли» — произведение, написанное Есениным в разгар его имажинистских увлечений, — чтобы убедиться в этом:

Если волк на звезду завыл,
Значит, небо тучами изглодано.
Рваные животы кобыл,
Черные паруса воронов.

Не просунет когтей лазурь
Из пургового кашля-смрада:
Облетает под ржанье бурь
Черепов златохвойный сад.

Не стало в лирике Есенина той радуги красок, которою отличались его прежние стихи, — на смену им пришли унылые пейзажи ночного города, наблюдаемого глазами брошенного, потерянного человека: кривые переулки, изогнутые улицы, едва светящиеся в тумане фонари кабаков:

На московских изогнутых улицах
Умереть, знать, судил мне бог.

Я люблю этот город вязевый,
Пусть обрюзг он и пусть одрях.
Золотая дремотная Азия
Опочила на куполах.

А когда ночью светит месяц,
Когда светит... черт знает как!
Я иду, головою свесясь,
Переулком в знакомый кабак.

*(«Да! Теперь решено.
Без возврата...»)*

Поэт тяготился богемой и стремился вырваться из омута разгульных вечеров и скандалов. Он жаждал очищения души, возрождения светлых чувств, приобщения

к тому, что было изначально и всегда дорого ему, в чем он видел воплощение высшей чистоты и блаженства. Он жаждал возвращения к родной природе. В «кабацком» цикле произведений Есенина изредка мелькают сады, кусты, березы... Но в каком ущербном, грустном, выхолощенном виде предстают здесь они! «Был я весь — как запущенный сад», «Как кладбище усеян сад в берез изглоданные кости». Нет, не к такой природе тянулся поэт. Он хотел причаститься тем садам, деревьям, травам, цветам, рекам, звездам, светилам, без которых для него не было ни поэзии, ни жизни. Горькое чувство раскаяния исторгало из его уст трезвые и мужественные слова:

Пора расстаться с озорной
И непокорною отвагой.
Уж сердце напилось иной,
Кровь отрезвляющею брагой.

И мне в окошко постучал
Сентябрь багряной веткой ивы,
Чтоб я готов был и встречал
Его приход неприхотливый.

(*«Пускай ты выпита другим...»*)

Мне пока горевать еще рано,
Ну, а если есть грусть — не беда!
Золотей твоих кос по курганам
Молодая шумит лебеда.

Я хотел бы опять в ту местность,
Чтоб под шум молодой лебеды
Утонуть навсегда в неизвестность
И мечтать по-мальчишески — в дым.

(*«Ты прохладой меня не мучай...»*)

Отрыв от природы, погружение в омут городского дна губительны для человека; природа исцеляет его, врачует душевные раны, возвращает жизнь — таков один из сквозных мотивов «Москвы кабацкой» — цикла самых тяжких и горестных произведений поэта. Верно заметила Валентина Дынник в работе «Лирический роман Есенина», опубликованной вскоре после смерти поэта: «Сквозь свою непутевую жизнь, сквозь городскую горькую славу, сквозь чувственную вьюгу любви проносит герой память о рязанском селе».[1] И конечно, прав был Владимир Кир-

[1] Памяти Есенина, с. 152.

шон, когда, полемизируя с А. К. Воронским, утверждавшим, что Есенин возводил кабацкий угар в лирический апофеоз,[1] писал:

«Нет, не причисляйте его к певцам кабака, он им никогда не был, никогда не возводил болезнь в апофеоз... В мотивах «Москвы кабацкой» все чаще и чаще, все настойчивей и властней начинает пробиваться тоска по деревне, тоска по земле... Своей больной кабацкой жизни он противопоставляет жизнь здорового человека...»[2]

6. «ЦВЕТЫ ХОДЯЧИЕ ЗЕМЛИ...»

От произведений поэзии, посвященных природе, Есенин требовал живого, экспрессивного выражения мысли и чувства. Только при этом условии, считал он, пейзаж достигает своей эстетической цели, ибо предметом искусства является не только природа, но и восприятие ее человеком. При этом сам поэт редко прибегал к объективизации персонажа, т. е. к выделению его в качестве действующего или наблюдающего героя. Лирик по своей натуре, Есенин выносил на суд читателя стихи, в которых природа была неизменно окрашена авторским переживанием. Потому он не терпел в поэзии ни плоского натуралистического описательства, ни формалистического штукарства. Своих друзей-имажинистов он сурово критиковал за то, что они «увлекались зрительной фигуральностью словесной формы», поклонялись «искусству поверхностных впечатлений», искусству «декоративному», тогда как подлинное искусство есть «значное служение выявления внутренних потребностей разума» (т. 5, с. 55).

Стихотворение «Ночь», принадлежащее перу некоего автора, объявившего себя «экспрессионистом», выпустившего первый том своего «собрания сочинений» с подзаголовком «Не стихи», Есенин прочитал однажды вслух:

И плугом месяца вспахали небесный чернозем.
Борозды облаков засеяны пшеничными зернами звезд.
Все небо от оспы изрыто ямками,
Земля укутана медвежьей шкурой трав.

---

[1] См.: Воронский А. Литературные силуэты. Сергей Есенин. — Красная новь, 1924, № 1, с. 284.

[2] Киршон В. Сергей Есенин. Л., 1926, с. 22—23.

С открытым презрением Есенин сказал, что всю эту безвкусицу поэт «натаскал» из стихов имажинистов и что строки его лишены элементарной логической связи: «читай строчки сверху вниз, а можно снизу вверх».[1]

Знакомясь со стихами одного из пролетарских поэтов, Есенин обратил внимание на то, «как заплетаются его ноги строф». Он процитировал:

Повеяло грустью холодной в ненастные дни листопада,
И чуткую душу тревожит природы тоскующий лик,
Не слышно пленительных песен в кустах бесприютного сада,
И тополь, как нищий бездомный, к окну сиротливо приник.

Если в стихах «экспрессиониста» от перетасовки строк ничего не менялось, то здесь дело обстояло еще хуже: «Поставьте вторую строку на место третьей и третью на место второй, получается стихотворение совершенно с другой инструментовкой...» «Такая шаткость строк, — продолжал Есенин, — похожа на сосну с корнями вверх, и все же мысль остается почти неизменной. Конечно, это только от бледности ее, оттого, что мысль как мысль здесь и не ночевала. Здесь одни лишь избитые, засохшие цветы фонографических определений, даже и не узор» (т. 5, с. 71).[2]

Впрочем, и узоры как таковые еще не делают искусства. Приводя отрывок из стихотворения Кондратия Худякова, — строки, не лишенные свежести, красоты, — Есенин констатирует: «Но, увы, это только узор. Того масла, которое теплит душу огнем более крепких поэтических откровений, нет и у Худякова» (т. 5, с. 72).

Даже такой несомненный мастер, как Николай Клюев, оказывавший влияние на Есенина, когда юный поэт входил в литературу, теперь не удовлетворял его ни по идейным соображениям, ни по характеру своей поэтической системы, в которой образам природы и деревенского быта отводилась, как известно, ведущая роль. «Это — не творчество, — говорил он о Клюеве, беседуя с Блоком, — а подражание (природе, а нужно, чтобы творчество было природой; но слово — не предмет и не дерево; это — другая природа...).[3] В письме к Р. В. Иванову-Разумнику,

---

[1] См.: Ройзман М. Все, что помню о Есенине, с. 86.

[2] Речь идет о стихах Ивана Морозова, помещенных в «Сборнике пролетарских писателей» (Пг., 1917). Стихи К. Худякова — из той же книги.

[3] Блок А. Дневник. Запись 4 января 1918 г. — Собр. соч., т. 7, с. 314.

датируемом апрелем 1918 года (т. е. по времени близком к беседе с Блоком), Есенин выразился о Клюеве так: «„Он весь в резьбе молвы“ — то есть в пересказе сказанных. Только изограф, но не открыватель» (т. 5, с. 130). Совершенно ясно: Клюев, по мнению Есенина, не был открывателем в поэзии, в том числе и в лирике природы; он лишь «подражал природе», служа «изографом» («пересказывая», описывая ее), тогда как истинный поэт обязан быть творцом: вкладывая в описываемое чувства и мысль, он должен пересоздавать его, творя «другую природу» — искусство образа, слова. «В мире важно предугадать пришествие нового откровения. . .» (т. 5, с. 72) — заключал Есенин в статье о пролетарских писателях.

У некоторых своих современников поэт обнаруживал зерна подобных «откровений». Такие строфы находил он, к примеру, у Михаила Герасимова:

На плащанице звездных гроздий
Лежит луны холодный труп,
И, как заржавленные гвозди,
Вонзились в небо сотни труб. [1]

С удовлетворением приводил он строки Петра Орешина:

Месяц ушел в облака
За туманный плетень,
Синие чешет бока
За лачугами день. [2]

В своем собственном творчестве Есенин неукоснительно следовал изложенным принципам. Он не был натуралистом в узком значении этого слова. Он согревал душу читателя «огнем. . . поэтических откровений». Живое, трепетное чувство, выстраданная сердцем мысль, найденный зорким оком поэтический образ, обвораживающая интонация — все это неотъемлемые черты его лирики и все это с особенной силой сказалось в последние годы творчества поэта — не только потому, что с годами крепло его профессиональное мастерство, но прежде всего потому, что обогащались мысли и чувства, волновавшие его.

---

[1] Из стихотворения, напечатанного в коллективном сборнике «Завод огнекрылый» (М., 1918). Есенин цитирует его в той же статье (т. 5, с. 73).

[2] Из стихотворения «На заре» в книге П. Орешина «Зарево» (П., 1918). Есенин цитирует его в рецензии на эту книгу (т. 5, с. 68).

После своей поездки в Европу и Америку, длившейся около полутора лет (вернулся он в августе 1923 года), Есенин как бы стряхнул с себя тяжесть горестных переживаний, одолевавших его в предыдущие годы. Стал постепенно стираться внутренний разлад, начали исчезать мотивы горького отчаяния: «После заграницы, — признавался Есенин, — я смотрел на страну свою и события по-другому» (т. 5, с. 18). В его лирику вернулись бодрость, жизнелюбие, чистота чувств. Живое свидетельство наступившего перелома — циклы стихотворений «После скандалов» и «Любовь хулигана» (конец 1923 года).

Поэт раскаивается в своей прежней непутевой жизни и решительно отрекается от нее. Он с сожалением пишет, что «розу белую с черной жабой... хотел на земле повенчать».

Порыв к новой жизни захлестывает его. И — что особенно важно — все терзания и муки прежних дней Есенин связывает не только с засосавшим его «бытом», но и с неправильным пониманием смысла революции: «в сонмище людском» он был «как лошадь, загнанная в мыле», и не мог постичь того, «куда несет нас рок событий»:

Теперь года прошли.
Я в возрасте ином.
И чувствую и мыслю по-иному.
И говорю за праздничным вином:
Хвала и слава рулевому!

(«Письмо к женщине»)

Разрыв с имажинистами, осуждение богемы, жадное стремление приобщиться к созидательным делам революции — все это вызвало в жизни поэта невиданный подъем.

С новой силой вторглась в его стихи русская природа с ее ослепительными красками и чарующей музыкой.

Из юношеского прошлого вернулась в его лирику светлая и нежная девушка-березка. С этим образом связывается прежде всего приезд поэта на Родину, его встреча с отчей землей:

Устав таскаться
По чужим пределам,
Вернулся я
В родимый дом.
Зеленокосая,
В юбчонке белой
Стоит береза над прудом.

(«Мой путь»)

Затем этот образ возникает каждый раз, когда поэт возвращается памятью к родным местам:

Березки!
Девушки-березки!
Их не любить лишь может тот,
Кто даже в ласковом подростке
Предугадать не может плод.

(«Письмо к сестре»)

Я навек за туманы и росы
Полюбил у березки стан,
И ее золотистые косы,
И холщовый ее сарафан.

(«Ты запой мне ту песню, что прежде. . .»)

Снова длинными гирляндами выстраиваются поэтические образы, одухотворяющие природу: осины, раскинув ветви, загляделись в розовую водь, август тихо прилег ко плетню, тополя уткнули по канавам свои босые ноги, закат обрызгал жидкой позолотой серые поля, под окнами ревела белая метель, — все это столь же естественно и органично, как в лучших стихах о природе, относящихся к ранним годам; здесь нет и оттенка нарочитости, которая ощущалась в усложненных метафорах стихов имажинистского периода.[1] Появились снова и лирические этюды, исполненные «любви ко всему живому в мире» (М. Горький), в частности, новые стихотворения о животных («Сукин сын», «Собаке Качалова»).

Искусство живописания природы приобретает теперь еще больше поэтической свежести и обвораживающей читателя нежности, лиризма. Стихотворения «Низкий дом с голубыми ставнями. . .», «Синий май. Заревая теплынь. . .», «Закружилась листва золотая. . .», «Я покинул

[1] Примечательно, что одно из стихотворений 1925 года («Море голосов воробьиных. . .») начиналось в рукописи так:

Море — текучее олово.
Ночь, а как будто полдень.
Кто-то луну на кол вздел,
Словно преступную голову.

Несмотря на очевидные поэтические находки (сравнение моря с жидким оловом, необыкновенно звучная каламбурная рифма в средних строках), Есенин отбросил все четверостишие, заменив его другим, ибо луна в образе поднятой на кол человеческой головы чересчур напоминала хирургические операции с природой, которые позволяли себе поэты-имажинисты.

родимый дом...», «Ответ», отличающиеся необыкновенной силой чувств и «буйством» красок, становятся в ряд шедевров есенинской лирики.

Если тема природы всегда была сопряжена у поэта с представлением о крестьянской жизни и с понятием Родины, то теперь многие стихи Есенина о природе выливаются в лирические гимны труду, гимны Отчизне.

Таково, например, стихотворение, написанное в июле 1925 года после двухдневного пребывания в рыбацкой артели на Оке:

Каждый труд благослови, удача!
Рыбаку — чтоб с рыбой невода,
Пахарю — чтоб плуг его и кляча
Доставали хлеба на года.

. . . .

Коростели свищут... коростели...
Потому так и светлы всегда
Те, что в жизни сердцем опростели
Под веселой ношею труда.

(*«Каждый труд благослови, удача!..»*)

Таково и другое написанное приблизительно в те же дни стихотворение, где лирическое созерцание, точнее, лирическое переживание величайшей благости природы рождает у поэта слова сыновней преданности вспоившей его родной земле:

Спит ковыль. Равнина дорогая
И свинцовой свежести полынь.
Никакая родина другая
Не вольет мне в грудь мою теплынь.

Знать, у всех у нас такая участь,
И, пожалуй, всякого спроси —
Радуясь, свирепствуя и мучась,
Хорошо живется на Руси.

Свет луны, таинственный и длинный,
Плачут вербы, шепчут тополя.
Но никто под окрик журавлиный
Не разлюбит отчие поля.

(*«Спит ковыль. Равнина дорогая...»*)

Наслаждаясь природой, вживаясь в нее, поэт возвышается до философских раздумий о смысле жизни, о закономерностях бытия. К числу образцов философской лирики в нашей поэзии (именно лирики, а не умозрительных, наукообразных сочинений на философские темы,

каковою нередко бывает поэзия этого рода) без колебаний можно отнести стихотворения Есенина «Мы теперь уходим понемногу...», «Отговорила роща золотая...», «Жизнь — обман с чарующей тоскою...», «Цветы» и др. В этой области творчества Есенин так же самобытен, как и в других; отвлеченные понятия у него всегда получают вещественное выражение, образы не теряют пластичности, в стихах отчетливо звучит авторский голос. Время как философская категория переводится в предметно-метафорический ряд («время — мельница с крылом — опускает за селом месяц маятником в рожь лить часов незримый дождь»), и мы легко улавливаем ход авторской мысли.

Особенно значительны философские размышления поэта о жизни и смерти, о человеческой судьбе, о преходящем и вечном в земном существовании. В лирике Есенина частенько выделяют и подчеркивают пессимистические мотивы. «Есенина, — писал А. Воронский, — прежде всего знают как большого, искреннего, до предела обнаженного, интимного лирика, певца осенней склени, меди кленовых листьев, рябиновых ягод, багрянца осени, ржаных полей, грусти и тоски по уходящем».[1]

Что можно сказать по этому поводу? Конечно, у него много произведений, окрашенных печалью, выражающих драматизм погубленной судьбы. Но есть и такие, где выражена тяга к жизни, к человеческой радости. «Словно я весенней гулкой ранью проскакал на розовом коне...» — образ этот не случаен в его творчестве. Критики, считавшие Есенина поэтом ущербных чувств, не замечали большого гуманистического содержания его лирики и выраженных в ней жизнелюбивых эмоций: того, что поэт называл «кипятком сердечных струй» (в стихотворении «Ну, целуй меня, целуй...», проникнутом вакхическими мотивами), или того, о чем сказано в концовке стихотворения «Какая ночь! Я не могу...»: «Пусть сердцу вечно снится май...»

Обратимся теперь к стихам на философские темы (мы берем лишь те, в которых авторская мысль передана с помощью зарисовок природы).

Мы теперь уходим понемногу
В ту страну, где тишь и благодать.

---

[1] Воронский А. О марксизме и плохих стихах. — В кн.: Воронский А. Литературные типы. М., 1925, с. 191.

Может быть, и скоро мне в дорогу
Бренные пожитки собирать.

Милые березовые чащи!
Ты, земля! И вы, равнин пески!
Перед этим сонмом уходящих
Я не в силах скрыть моей тоски.

Слишком я любил на этом свете
Все, что душу облекает в плоть.
Мир осинам, что, раскинув ветви,
Загляделись в розовую водь.

Много дум я в тишине продумал,
Много песен про себя сложил,
И на этой на земле угрюмой
Счастлив тем, что я дышал и жил.

. . . .

Знаю я, что в той стране не будет
Этих нив, златящихся во мгле.
Оттого и дороги мне люди,
Что живут со мною на земле.

(*«Мы теперь уходим понемногу. . .»*)

Еще явственнее сквозь образы природы просвечивает оптимистическое настроение поэта в стихотворном цикле «Цветы». «Это, — предупреждал автор в письме к П. И. Чагину, — философская вещь. Ее нужно читать так: выпить немного, подумать о звездах, о том, что ты такое в пространстве и т. д., тогда она будет понятна» (т. 5, с. 194—195).

Человек в подлунном мире — вот что является здесь предметом авторских размышлений. Сперва — это мысли о бренности существования, передаваемые в образах печальных цветов:

Цветы мне говорят прощай,
Головками кивая низко,
Ты больше не увидишь близко
Родное поле, отчий край.

Любимые! Ну что ж, ну что ж!
Я видел вас и видел землю,
И эту гробовую дрожь
Как ласку новую приемлю.

Но мысли эти преходящи. Колокольчики и васильки предвещают герою неразлучную любовь, он тянется к огню и свету («Как бабочка — я на костер лечу и огнен-

ность целую») и в образе любимого цветка утверждает свою верность родной земле:

Я только тот люблю цветок,
Который врос корнями в землю,
Его люблю я и приемлю,
Как северный наш мотылек.

Потом в битве цветов поэт увидел столкновение классовых сил («Цветы сражалися друг с другом, и красный цвет был всех бойчей»), «цветы ходячие земли» раскрыли ему способность людей преобразовывать мир («Они и сталь сразят почище, из стали пустят корабли, из стали сделают жилища»). Теперь в ином свете предстал ему круговорот человеческого существования:

И потому, что я постиг,
Что мир мне не монашья схима,
Я ласково влагаю в стих,
Что все на свете повторимо.

Мыслями и переживаниями, охватывающими «вечные» проблемы человеческого бытия, пронизаны и «Персидские мотивы» — самый светлый и жизнерадостный цикл сочинений поэта. Но природа в нем весьма своеобразна: она несколько необычна для певца «рязанских раздолий», но в то же время и характерна для него, ибо он не ушел от родных лесов и полян, соприкоснувшись с экзотической природой Востока, а попытался увидеть их в контрастном сочетании, в игре цветов, подчеркнутой тонким поэтическим чувством.

Ни один ландшафт в поэзии Есенина не обладал такой щедростью образов и красок, как ландшафт Средней России. Некоторые стихи поэта посвящены Кавказу, где он довольно часто (особенно в последние годы) бывал. Пейзажи в этих стихах даны выразительными, но крайне скупыми мазками (кремнистые дороги и янтарное вино лунного света — в стихотворении «Поэтам Грузии»; пригоршни водяных горошин, которыми плещет черноморская волна — в стихотворении «Батум»); иногда пейзажные образы имеют здесь чисто метафорическое значение (кизиловый сок стихотворной строки — в этюде «На Кавказе»).

О «Персидских мотивах» можно сказать, что в них, по сравнению с кавказским циклом, значительно усилен метафорический и экзотический элемент. Объясняется это тем, что Есенин не стремился здесь ни к полноте, ни к

точности пейзажной картины: в Персии, в Багдаде, на Босфоре он не бывал и, работая над циклом своих стихотворений, во многом «примыслил» эти места; данного обстоятельства он не скрывал и, обращаясь к одной из своих героинь, персиянке, напомнил:

И хотя я не был на Босфоре —
Я тебе придумаю о нем.
Все равно — глаза твои, как море,
Голубым колышутся огнем.

(«Никогда я не был на Босфоре. . .»)

Голубой огонь моря здесь столь же «вспомогателен» и метафоричен, как и «кизиловый сок» в кавказском этюде. Известная доля экзотической условности проглядывает и в синих цветах Тегерана, и в «свете вечернем шафранного края», и в садах и в стенах Хороссана. Но все это, как бы увиденное самим поэтом, воссоздано с силой живого, непосредственного чувства. Воображение художника дает нам возможность погрузиться в романтический мир сказочной восточной природы — мир осязаемый, видимый, ощутимый. Его отличие от всех «восточных миров», встречавшихся нами в живописи, в поэзии — тот преломленный луч, который из волшебного Шираза, из босфорской дали проливает свет на неброскую, но и неповторимую красоту рязанских полей.

Шаганэ ты моя, Шаганэ!
Потому, что я с севера, что ли,
Я готов рассказать тебе поле,
Про волнистую рожь при луне,
Шаганэ ты моя, Шаганэ.

Потому, что я с севера, что ли,
Что луна там огромней в сто раз,
Как бы ни был красив Шираз,
Он не лучше рязанских раздолий.
Потому, что я с севера, что ли.

(«Шаганэ ты моя, Шаганэ! . .»)

Видя в чужой стране то, что радует его душу, поэт готов это взять с собой, воспеть на своей отчизне:

До свиданья, пери, до свиданья,
Пусть не смог я двери отпереть,
Ты дала красивое страданье,
Про тебя на родине мне петь.
До свиданья, пери, до свиданья.

(«В Хороссане есть такие двери. . .»)

Встречаясь с тем, с чем не может смириться душа — чадрой на лице персианки, — он возвращается мыслью к родной стране и готов петь такое, чего на Востоке не пел еще никто:

Тихо розы бегут по полям.
Сердцу снится страна другая.
Я спою тебе сам, дорогая,
То, что сроду не пел Хаям...
Тихо розы бегут по полям.

(«Свет вечерний шафранного края...»)

В есенинском цикле слышатся отзвуки древнеперсидской поэзии, в нем видятся очертания благодатной, сказочной страны. Но цикл этот нельзя прочесть — а тем более понять, — если не слышать в нем биения сердца русского поэта, в экстазе своего мистифицированного путешествия восклицающего:

Мне пора обратно ехать в Русь.
Персия! Тебя ли покидаю?
Навсегда ль с тобою расстаюсь
Из любви к родимому мне краю?
Мне пора обратно ехать в Русь.

(«В Хороссане есть такие двери...»)

Нельзя ощутить всей прелести и своеобразия этого цикла, если не заметить и того, с какой тонкостью, душевностью и поэтичностью художник ввел в созданную им композицию мотивы русской природы.

7. МЕЖДУ СТАРЫМ И НОВЫМ

А жизнь шла, страна менялась, и вместе с нею меняла свой лик ее величественная природа. Отходили в прошлое не только прежние социальные отношения, формы быта, формы труда, но и установившиеся веками связи человека с окружающей средой. Активизируя эти связи, вторгаясь в природу, заставляя ее служить интересам общественного развития, человек помогал ей раскрыть свои богатства, облагораживал ее, находил пути естественного, взаимополезного контакта с ней.

Есенин, как и его предшественники в русской поэзии, искал гармонии между человеком и природой в духовном слиянии с нею, в восстановлении незамутненных ко-

рыстными интересами сыновних чувств человека к своей прародительнице, ставшей источником не только его материальных благ, но и эстетических наслаждений. Жизнь, однако, потребовала от поэта того, с чем не сталкивался ни один из художников русской природы ни в прошлом столетии, ни в начале текущего. Он должен был определить свое отношение к тем переменам во взаимосвязи человека с окружающей средой, которые несло с собой социалистическое преобразование мира. Есенин застал этот революционный процесс в самом начале, он не был свидетелем тех грандиозных свершений, которыми ознаменовались годы социалистической реконструкции нашей экономики и всех сторон нашей жизни — в громадной мере они коснулись и природы, — но как поэт, чуткий к движениям времени, даже к его скрытым потенциям, он не мог не почувствовать надвигавшейся ломки, не мог пройти мимо очевидных фактов повсеместно начинавшихся преобразований. Самые ранние их симптомы, относящиеся к первым годам революции, переживались Есениным драматически. Теперь, в состоянии духовного подъема, при новой вспышке его жизнелюбивых чувств и патриотических настроений, с новой силой встали вопросы его личного отношения ко всему происходящему вокруг.

Стихотворения Есенина, написанные летом 1924 года, говорят о том, что поэт осознавал неизбежность коренных перемен в жизни деревни. Мог ли он не видеть того, что на прекрасном лике русской природы, как и на разных сторонах хозяйственной деятельности и бытового уклада жизни крестьян, лежит печать многовековой отсталости? Мог ли он не ощущать разницы между своим юношеским, восторженным отношением к природе и тем трезвым взглядом на нее, какой обретается опытом жизни и зрелостью чувств? Ответом на эти вопросы может послужить одно из самых мужественных и беспощадных по своей правдивости стихотворений поэта:

Этой грусти теперь не рассыпать
Звонким смехом далеких лет.
Отцвела моя белая липа,
Отзвенел соловьиный рассвет.

Для меня было все тогда новым,
Много в сердце теснилось чувств,
А теперь даже нежное слово
Горьким плодом срывается с уст.

И знакомые взору просторы
Уж не так под луной хороши.
Буераки... пеньки... косогоры
Обпечалили русскую ширь.

Нездоровое, хилое, низкое,
Водянистая серая гладь.
Это все мне родное и близкое,
От чего так легко зарыдать.

Покосившаяся избенка,
Плач овцы, и вдали на ветру
Машет тощим хвостом лошаденка,
Заглядевшись в неласковый пруд.

Это все, что зовем мы родиной,
Это все, отчего на ней
Пьют и плачут в одно с непогодиной,
Дожидаясь улыбчивых дней.

(«Этой грусти теперь не рассыпать...»)

И еще одна исповедь — в стихотворении «Низкий дом с голубыми ставнями...», ознаменовавшем встречу поэта с родной деревней после долгой разлуки:

До сегодня еще мне снится
Наше поле, луга и лес,
Принакрытые сереньким ситцем
Этих северных бедных небес.

Восхищаться уж я не умею
И пропасть не хотел бы в глуши,
Но, наверно, навеки имею
Нежность грустную русской души.

Все эти переживания, в которых печаль и нежность, «родное и близкое», «от чего так легко зарыдать», требовали духовной разрядки. Как поэт своего времени, Есенин мог достичь ее только, прислушиваясь и приглядываясь к тому, как решает коренные вопросы своего существования народ. Преодолевая грусть, которую «не рассыпать», сквозь сады отцветших лип и отзвеневшие соловьиные трели своей юности поэт вступил на этот путь. Из черновика «Возвращения на родину», датированного июнем 1924 года, он исключает две строки, которые можно было бы истолковать как признак растерянности, как непонимание поэтом исторических судеб страны:

Россия! Кто ты? Марево иль путь?
Куда же мне, куда теперь идти?

Строки эти сам автор ощущает как чужеродные, ибо весь смысл стихотворения — в признании того, как много нового и отрадного принесла с собой жизнь, разделившая надвое судьбу поколений:

Я посетил родимые места,
Ту сельщину,
Где жил мальчишкой,
Где каланчой с березовою вышкой
Взметнулась колокольня без креста.

Как много изменилось там,
В их бедном, неприглядном быте.
Какое множество открытий
За мною следовало по пятам.

И далее:

Ах, милый край!
Не тот ты стал,
Не тот.
Да уж и я, конечно, стал не прежний.
Чем мать и дед грустней и безнадежней,
Тем веселей сестры смеется рот.

Поэт видит, что в родных местах теперь горит «новый свет... другого поколения»; он восклицает: «Приемлю все! Как есть все принимаю» («Русь советская») — и твердо, решительно порывает с «тележной песней колес», которая становится для него синонимом косности, отсталости наряду с сохой, лачугой, с хилым светом избяного очага. Даже излюбленный им образ вьюги, метели, обозначавший цветение черемух и яблонь, даже много раз воспетая им луна блекнет на фоне «бедности полей», на фоне окружающей его нищеты (вот как модулируется нынче в лирике Есенина отмеченная еще Горьким «печаль полей»). Обо всем этом говорится в стихотворении «Неуютная жидкая лунность...», где поэт открыто примиряется с «каменным и стальным», т. е. с тем самым «железным гостем», которого раньше считал врагом, губителем природы:

Равнодушен я стал к лачугам,
И очажный огонь мне не мил,
Даже яблонь весеннюю вьюгу
Я за бедность полей разлюбил.

Мне теперь по душе иное...
И в чахоточном свете луны
Через каменное и стальное
Вижу мощь я родной стороны.

Полевая Россия! Довольно
Волочиться сохой по полям!
Нищету твою видеть больно
И березам и тополям.

Я не знаю, что будет со мною...
Может, в новую жизнь не гожусь,
Но и все же хочу я стальною
Видеть бедную, нищую Русь.

После этих строк ничуть не удивляют ликующие интонации в стихотворении «Весна», где поэт, примирившись с новой жизнью, возвращает себе способность видеть чарующие краски природы: и любимый клен, и лимонный свет луны, и разодетые в зелень деревья. И заключительный возглас поэта: «Так пей же, грудь моя, весну! Волнуйся новыми стихами!» Не удивляет и совершенно непривычный для Есенина, абсолютно новый, но с обычной для него эмоциональностью и блеском нарисованный индустриальный пейзаж:

Нефть на воде,
Как одеяло перса,
И вечер по небу
Рассыпал звездный куль.
Но я готов поклясться
Чистым сердцем,
Что фонари
Прекрасней звезд в Баку.

(*«Стансы»*)

Ведь не так уж много времени — не более года — прошло с тех пор, как в стихотворении «Я усталым таким еще не был...» технику, принимаемую на вооружение человеком, Есенин представлял в зловещем, пугающем образе «смирительной рубашки», надеваемой на природу («Как в смирительную рубашку, мы природу берем в бетон»). Какой огромный путь духовной перестройки проделал поэт за короткое время!

Но едва ли можно считать, что примирение с машинным гостем и переход к тому состоянию, когда предметом поэзии становятся нефтяные вышки, электрические огни, был для Есенина процессом безболезненным, легким. Читатель, вероятно, сам уловил нотку скепсиса («Я не знаю, что будет со мною... Может, в новую жизнь не гожусь...») в цитированных выше строках, звучавших гимном «каменному и стальному». Те же нотки — в «Руси

советской», в обращении поэта к шагающей навстречу будущему деревенской молодежи:

Цветите, юные! И здоровейте телом!
У вас иная жизнь, у вас другой напев.
А я пойду один к неведомым пределам,
Душой бунтующей навеки присмирев.

И наконец, в стихотворении «Синий май. Заревая теплынь...», исполненном восторга перед жизнью, перед пенным цветением сада, перед обвораживающим светом луны:

Только я в эту цветь, в эту гладь,
Под тальянку веселого мая,
Ничего не могу пожелать,
Все, как есть, без конца принимая.

Нетрудно заметить, что скепсис поэта имеет стойкую направленность: он обращен не к советской действительности, не к природе, не к происходящим в жизни переменам — их Есенин признает безоговорочно и страстно, — но самому себе он не находит места в новой жизни; его скепсис обращен внутрь — к своей душе, к своим не до конца перегоревшим старым чувствам. Какие это чувства? Горечь расставания, тяжесть прощания с прошлым, бесприютность малого, интимно-своего перед неизбежной, но закономерной, исторически оправданной поступью жизни. Только в свете этого конфликта малого с великим могут быть правильно поняты строки поэта, на протяжении многих лет подвергавшиеся неверным толкованиям:

Приемлю все.
Как есть все принимаю.
Готов идти по выбитым следам.
Отдам всю душу октябрю и маю,
Но только лиры милой не отдам.

(«Русь советская»)

Под «лирой» понимали поэзию и разводили руки в крайнем недоумении: как же мог автор «Кантаты» и «Небесного барабанщика» противопоставлять свою душу — поэзии, а поэзию — октябрю и маю?! Но «лира» здесь не одно лишь искусство, хотя поэт, продолжая метафору, развертывая ее (как *корабельный образ*), пишет, что «только мне она свои вверяла звуки и песни нежные лишь пела только мне». «Лира» — тот маленький уголок души, в котором поэт сберег свою привязанность к старому, свое

интимное отношение к избяному миру; к первозданной природе, «к тем полям, что когда-то любил»; «когда-то» — это до того, как они были закованы в бетон (см. «Я усталым таким еще не был. . .»).

Итак, в горьких раздумьях поэта не было ни малейшего осуждения действительности. Но было другое, объективно значимое, исторически объяснимое: в нем отразились трудности тех переломов и встрясок, которые переживала наша страна, превращаясь из России отсталой, бревенчатой, сермяжной в Россию могучую, социалистическую, передовую. Процесс этот был труден для народа в целом, особенно сложен, а порой и мучителен он был для крестьянства, веками связанного с избою, с земельным наделом.

Вот какую сторону жизни с неподдельной искренностью и с поражающей художественной силой запечатлел в своей лирике, рисуя борения собственной души, Сергей Есенин.

8. ПОСЛЕДНЯЯ ПЕСНЯ

Разобранные нами в предыдущих главах произведения обозначили кульминацию духовного пути поэта, высшую ступень его творческого развития. Но они были не последними в его жизни. Завершающее место в лирике Есенина занял цикл стихотворений, который мы условно назовем «зимним». В нем преобладает зимний ландшафт — таков его внешний, чисто зрительный признак. Психологическое же его содержание и философский подтекст требуют самого пристального разбора.

Поэт Василий Наседкин, который в последние годы жизни Есенина был одним из самых близких ему людей, вспоминая летние месяцы 1925 года, когда Есенин готовил собрание своих сочинений, пишет:

«. . .Отбирая материал для первого тома, он заметил, что у него мало стихов о зиме.

— Теперь я буду писать о зиме, — сказал он. — Весна, лето, осень как фон у меня есть, не хватает только зимы.

Появились стихи: «Эх вы, сани! А кони, кони! . .» (дальше следует перечень названий по первым стро-

кам. — *И. Э.*) . . .и три стихотворения, не увидевшие света, написанные им в клинике».[1]

Это свидетельство дополняет С. А. Толстая, с которой он делился своим замыслом и которой в ночь с 4 на 5 октября продиктовал семь стихотворений этого цикла.

«Осенью 1925 года, — сообщает она, — вскоре после возвращения в Москву из Баку, Есенин несколько раз говорил о том, что он хочет написать цикл стихов о русской зиме... В течение трех месяцев, почти до самой своей смерти, Есенин не оставлял этой темы и написал двенадцать стихотворений, в которых отразилась русская зимняя природа».

Рассказывая затем о трех стихотворениях с зимним пейзажем, написанных 17—20 декабря 1925 года, которые Есенин увез с собой в Ленинград, после чего они бесследно исчезли, С. Толстая воспроизводит из них отдельные строки, сохранившиеся в памяти современников, и после одного двустрочия делает следующее, весьма существенное добавление: «Дальше поэт вспоминает свою жизнь».[2] Слова эти подсказывают нам: смысл цикла, конечно, не в том, чтобы панораму русской природы, нарисованную Есениным, дополнить пейзажем зимы, а в необходимости сказать нечто жизненно важное, волновавшее поэта и требовавшее от него определенных изобразитльных средств.

Действительно, почти весь цикл выдержан в образах русской зимы, но в образах не раздумчивых и спокойных, а метельных, буйных, вихревых: «Снежная замять крутит бойко»; «А за окном под метельные всхлипы, в диком и шумном метельном чаду, кажется мне — осыпаются липы»; «Плачет метель, как цыганская скрипка»; «Ах, метель такая, просто черт возьми»; «Свищет ветер, серебряный ветер, в шелковом шелесте снежного шума».

Не нужно доказывать, что все это отнюдь не «зимние картинки», не слепки с натуры, а знаки определенных психологических состояний; потому, при всей своей верности натуре, они столь экспрессивны, преисполнены ав-

---

[1] Наседкин В. Ф. Последний год Есенина. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 446.

[2] Из рукописного комментария С. А. Толстой к сочинениям С. Есенина, хранящегося в Государственном литературном музее (Москва). Впервые частично опубликован в сообщении С. Масчан «Из архива С. Есенина» (Новый мир, 1959, № 12, с. 273), более полно — в примечаниях к 3-му т. Собр. соч. (М., 1962, с. 249—250).

торских чувств. Снежная метель — это смятение сердца, бойкий снежный вихрь — это время, умчавшее счастье и радость, а свищущий в поле серебряный ветер — вестник бодрости, жизни, удачи.

Как же объединить все эти чувства в одном лирическом герое? Как соотнести их с авторскими раздумьями о прожитой жизни, которыми пронизано не одно стихотворение цикла и о которых поэт сам напоминает в следующих строках: «Слушай — под эту гармонику снежную я расскажу про свою тебе жизнь...», «Сердцу приятно с тихой болью что-нибудь вспомнить из ранних лет...»?

Комплекс чувств, выражаемых здесь поэтом, довольно сложен, но его никак нельзя отнести лишь к «панихидным» и скорбным мотивам, как это сплошь да рядом делается в нашей критике. Одно-единственное стихотворение, состоящее из четырех строк, могло бы служить основанием для подобной трактовки:

Снежная равнина, белая луна,
Саваном покрыта наша сторона.
И березы в белом плачут по лесам.
Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?

Если, однако, вчитаться в эти строки и взять их в контексте всего цикла, картина получится иная. Поэт осмысливает свою жизнь, констатирует необратимость времени и неизбежность смерти — так в самых общих словах можно выразить содержание цикла. Сам по себе он не заключает зерна пессимизма. Скорее это философски-медитативное выражение вечного, непреложного закона круговращения бытия, заставляющего каждого человека оглянуться на свое прошлое. Вся суть — в эмоциональной окрашенности авторских раздумий, в их, так сказать, психологической доминанте:

Синий туман. Снеговое раздолье,
Тонкий лимонный лунный свет.
Сердцу приятно с тихою болью
Что-нибудь вспомнить из ранних лет.

«Тихая боль» с такой силой вонзилась в сердце поэта, что при чтении этих стихов (даже публичном) он едва сдерживал слезы. «Начал читать — «Синий туман. Снеговое раздолье...», — рассказывает И. Грузинов. — Вдруг остановился — никак не мог прочесть заключительные восемь строк этого вещего стихотворения... Его охватило

волнение. Он не мог произнести ни слова. Его душили слезы. Прервал чтение. Через несколько мгновений овладел собой. С трудом дочитал до конца последние строки». [1]

О чем же это стихотворение? Как сказано в первой строфе — это воспоминание «ранних лет»: первый уход из дома в далекую неизвестную жизнь, позднее возвращение, дорогие сердцу образы бабушки и деда, покоящихся на погосте (там «кладбищенский ранний снег»), и, наконец, заключительные восемь строк:

Все успокоились, все там будем,
Как в этой жизни радей не радей, —
Вот почему так тянусь я к людям,
Вот почему так люблю людей.

Вот отчего я чуть-чуть не заплакал
И, улыбаясь, душой погас, —
Эту избу на крыльце с собакой
Словно я вижу в последний раз.

Так в чем же психологический акцент этого стихотворения — в прощании с жизнью («словно я вижу в последний раз») или же в утверждении своей тяги к людям, своей любви к ним? Не потому ли с таким душевным трепетом поэт останавливался перед чтением приведенных строк, что в них выражена его главная мысль?

Кстати, это стихотворение вместе с цитированным выше четверостишием («Снежная равнина, белая луна. . .»), в отличие от всего цикла, содержит не «метельный», а спокойный, умиротворенный снежный пейзаж. О чем же «метельные», «вихревые» стихи? О каких смятениях души говорят они читателю?

Вот первое из них — «Эх вы, сани! А кони, кони! . .». В нем — «залихватский степной разгон» запряженных в сани коней, лихая езда под ямщицкую песню, под звон бубенцов, под бодрый напев седока:

Поддержись, моя жизнь удалая,
Я еще не навек постарел.

Седок вспоминает «веселую юность», «лукавые девичьи очи», разгульные скачки по снежным полям, го-

---

[1] Грузинов И. Есенин. — В кн.: Сергей Александрович Есенин. Воспоминания. М.—Л., 1926, с. 146.

ворливые звуки тальянки; все это прошло: нет ни коня, ни молодости, ни тальянки, —

Но и все же душа не остыла,
Так приятны мне снег и мороз,
Потому что над всем, что было,
Колокольчик хохочет до слез.

А вот стихотворение, завершающее цикл:

Пусть на окошках гнилая сырость,
Я не жалею, и я не печален.
Мне все равно эта жизнь полюбилась,
Так полюбилась, как будто вначале.
. . . .
Жить нужно легче, жить нужно проще,
Все принимая, что есть на свете.
Вот почему, обалдев, над рощей
Свищет ветер, серебряный ветер.

«Зимний цикл» — последний аккорд есенинской лирики. Прозвучал он в самый канун рокового спада сил, духовной депрессии, которая привела поэта к смерти. Тем значительнее, благородней, мудрее звучащие в нем — в прослойке с грустными нотами — жизнелюбивые, гуманистические мотивы. Чтобы выразить всю гамму этих чувств, поэт, как и прежде, обратился к природе. И в полной слиянности с нею пропел свою последнюю песнь.

Поэтическое восприятие природы по праву должно быть отнесено к числу наиболее концептуальных сторон творчества Есенина. В стихах о природе с исключительной широтой и силой выразились духовный мир поэта, его отношение к жизни, его творческая судьба. В них поэт ответил на все тревожившие его и людей его поколения вопросы времени, в том числе на главный вопрос — об отношении к новому в жизни, к тому, что приходит в нее и что неотвратимо уходит.

Диалектика взаимоотношений человека с природой, необычайно обострившаяся в нашем столетии, была одним из этих вопросов. С чутким, пронзительным звоном прикоснулась к этой теме муза поэта, родив бессмертные стихи. Феномен этот произошел потому, что Есенин духовно жил в своем времени, мучился его противоречиями, вдохновлялся его новизной. И в не меньшей мере потому, что он умел слушать природу, умел чувствовать ее и страдать за нее, постигая ее смысл и делясь с нею собственной судьбой.

ТЕМА ЛЮБВИ В ПОЭЗИИ ЕСЕНИНА

1. «ОТКРЫВАТЬ МИР ДУШИ»

Сурово упрекая поэтов-индивидуалистов, хладнокровных созерцателей жизни, Валерий Брюсов писал:

«Современный поэт бродит по земле в поисках за впечатлениями, а его способность сочинять стихи записывает в ритмических строках все, что он переживает. Поэт влюблен, и вот он пишет стансы о силе страсти; он грустен, и сочиняет скорбную элегию; он едет в Альпы, и появляется сонет к горным вершинам. Он... не задумывается над тем, нужны ли кому-нибудь его признания». [1]

Иное дело — поэт истинный, который, разговаривая с собой, обращается к человечеству. «Истинный поэт, — писал Брюсов, — или должен чувствовать сильно, глубоко, по-своему, открывать новый мир души... или мыслить оригинально, видеть в явлениях то, что другие в них не видят». [2]

Любовная лирика затрагивает наиболее сокровенные, интимные стороны жизни человека, поэтому в ней глубина переживаний, умение «открывать мир души», притом открывать по-своему, «видеть в явлениях то, что

[1] Брюсов В. Научная поэзия (1909). — Избр. соч. в 2-х т. М., 1955, т. 2, с. 198.

[2] Брюсов В. Будущее русской поэзии (1911). — В кн.: Далекие и близкие. М., 1912, с. 206.

другие в них не видят», — особенно значимы: без них нет поэзии, нет, в конечном счете, и рассказа о любви. Для читателя подобный рассказ имеет смысл лишь в том случае, если пробуждает в нем ответное чувство, или сопереживание, или воспоминание, если содержит в себе откровение, если обогащает мир его собственной души.

Любовь, по словам А. Фета, «всегда останется зерном и центром, на который навивается всякая поэтическая нить».[1] Это значит, что многие темы жизни неразрывно связаны с темой любви. Это значит также, что в любовной лирике поэт может выразить и себя, и своих современников, и окружающий мир. Более того: чем решительнее «бури века» врываются в сердце поэта, тем яснее проявляются они в его любовных стихах. Ярчайший пример — лирика Блока.

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!

(«Три послания»)

«Страшный мир» — это и социальные потрясения, и космические сдвиги, и тоска повседневности, и угар любви. Все это теснит душу художника, свиваясь в единую «поэтическую нить». Все это сгущено в эмоциях, спрессовано в словах, интонировано в музыке стиха, воплощено в его ритме. Иначе и не может быть у лирического поэта — поэта истинного, сына века, — ибо, как заметил еще Гегель, ни в одном другом искусстве содержание и форма не определяемы так колоритом эпохи, индивидуальностью субъективного гения, как в лирике.[2] Следовательно, стихи о любви всеми элементами своей внутренней структуры раскрывают нам и человека, и его время, и мир.

При изучении этой области поэзии нужно иметь в виду еще одно важное обстоятельство. По природе своей лирическая поэзия автобиографична, — это мы уже отмечали в предыдущей статье.

С опытом жизни поэта и с конкретными обстоятельствами его бытия, с реальными фактами его биографии

---

[1] Письмо А. Фета Я. Полонскому (1888). Архив Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.
[2] См.: Гегель. Соч. М., 1958, т. 14, с. 321.

теснее всего связана именно любовная лирика. Учитывая познавательное и общеэстетическое значение душевных переживаний человека, отражаемых в стихах, нельзя ни в коем случае упускать из виду реальных фактов жизни поэта, определивших содержание и характер его произведений.

Они важны как для понимания индивидуальных особенностей его лирики, так и для уяснения его социальной биографии. При этом необходимо по возможности улавливать те очень тонкие, изменчивые и почти всегда невидимые грани, которые то отдаляют, а то приближают автора к его лирическому герою.

«Чем сильнее лирический поэт, — писал Блок в статье об Аполлоне Григорьеве, — тем полнее судьба его отражается в стихах. Стихи Григорьева отражают судьбу его с такою полнотой, что главные полосы его жизни отпечатлелись в них ярко и смело».[1] То же самое можно сказать о Есенине. Но судьба — это не совокупность фактов жизни поэта, а общая линия, стержневое направление жизни. Из суммы переживаний лирического героя, из фактов его жизни тоже можно вывести судьбу, своего рода лирическую биографию. Она в ряде пунктов совпадает с биографией автора, в другом ряде — отступит от нее. Бывает, что пережитое художником любовное потрясение не оставляет сколько-нибудь заметного следа в его творчестве, о нем можно лишь догадываться, а можно не подозревать его вообще. Бывает и другое: случайное, скоропреходящее чувство откладывается в его творчестве волнующими, яркими образами, а сам предмет любви поэтизируется, становится возвышенным, идеальным. Задача исследователя — уловить логику в этих деформациях, связать их с духовной эволюцией поэта, с развитием его нравственного мира, с перипетиями его творческой судьбы.

Любовные мотивы возникли еще в ученических дебютах поэта, на втором году его пребывания в церковно-учительской школе. Преподаватель словесности Е. Хитров, знакомившийся с ранними опытами своего ученика, вспоминает: «Стихи его были короткими, сначала все на тему о любви».[2] До нас дошло одно из этих

---

[1] Блок А. А. Судьба Аполлона Григорьева. — Собр. соч. Л., 1936, т. 9, с. 191.

[2] Хитров Е. М. В Спас-Клепиковской школе. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 84.

упражнений — в недавно найденной переписке семнадцатилетнего Сергея Есенина с шестнадцатилетней Марией Бальзамовой, слушательницей Рязанского епархиального женского училища, отдыхавшей летом 1912 года у своего родственника в селе Константинове. Чтобы иметь представление об этих стихах, достаточно процитировать строки:

И часто я вечернею порой
Хожу к местам заветного свиданья,
И вижу я в мечтах мне милый образ твой,
И слышу в тишине тоскливые рыданья. [1]

Отголоски то надсоновских, то апухтинских мотивов в стихах этого времени не давали ни малейшего представления о поэтическом даровании автора. Вероятно, на том же уровне было и не разысканное до сих пор стихотворение, упоминаемое в письме Есенина к Г. Панфилову, посланном из Москвы в августе 1912 года: «Перед моим отъездом (из села Константинова. — *И. Э.*) недели за две, за три у нас был праздник престольный. К священнику съехалось много гостей на вечер. Был приглашен и я. Там я встретился с Сардановской Анной (которой я посвятил стихотворение «Зачем зовешь т. р. м.»)» (т. 5, с. 90). Сестра Николая Сардановского, друга Есенина, Анна, окончившая впоследствии то же епархиальное училище, что и Мария Бальзамова (они были подругами), ненадолго заняла место в сердце юноши. Переписка с Бальзамовой свидетельствует об очень быстром разрыве Сергея с Анной.

Однако память об этом увлечении осталась на годы. Уже зрелым поэтом Есенин посвятил ей стихотворение «За горами, за желтыми до́лами...», напечатанное в апрельском номере «Ежемесячного журнала» за 1916 год. Характерная черта этого стихотворения — как и других стихов о любви, относящихся к тем годам, — полное отсутствие реалий, связанных с прошедшими встречами и с пережитым чувством. Героиня стихотворения — бедная странница, которую юноша-герой призывает помолиться за его погибшую душу:

Каждый вечер, как синь затуманится,
Как повиснет заря на мосту,

[1] Неизвестные письма Сергея Есенина к М. П. Бальзамовой. — В кн.: Есенин и современность, с. 265.

Ты идешь, моя бедная странница,
Поклониться любви и кресту.

Кроток дух монастырского жителя,
Жадно слушаешь ты ектенью,
Помолись перед ликом Спасителя
За погибшую душу мою.

Столь же условны персонажи другого стихотворения — «Опять раскинулся узорно. . .», печатавшегося в том же году и в том же издании, но без всякого посвящения. Только здесь героиня уже — бойкая девица, а он — монастырский послушник:

Под затуманенною дымкой
Ты кажешь девичью красу,
И треплет ветер под косынкой
Рыжеволосую косу.

Дуга, раскалываясь, пляшет,
То выныряя, то пропав,
Не заворожит, не обмашет
Твой разукрашенный рукав.

Уже давно мне стала сниться
Полей малиновая ширь.
Тебе — высокая светлица,
А мне — далекий монастырь.

Штрихи поэтического образа — девушка в светлице, ее «рыжеволосая коса», «разукрашенный рукав» — подсказаны здесь не реальными впечатлениями, а поэтической традицией, идущей от народной лирики, от песенного фольклора. Одно из ранних произведений Есенина о любви так и названо — «Подражанье песне». В нем стилизованы все элементы стиха, и авторское «я» в нем воспринимается как традиционное «я» героя народной лирической песни; соответственно обрисована и героиня:

Ты поила коня из горстей в поводу,
Отражаясь, березы ломались в пруду.

Я смотрел из окошка на синий платок,
Кудри черные змейно трепал ветерок.

Мне хотелось в мерцании пенистых струй
С алых губ твоих с болью сорвать поцелуй.

В иных случаях лирическое «я» отсутствует вовсе, сюжет полностью объективирован и отражает — как и в

приведенных выше стихах — не лично пережитое, а навеянное драматической народной легендой. Таково одно из замечательных есенинских творений — полная трагического звучания стихотворная новелла о любви, измене и гибельной мести:

Хороша была Танюша, краше не было в селе,
Красной рюшкою по белу сарафан на подоле.
У оврага за плетнями ходит Таня ввечеру.
Месяц в облачном тумане водит с тучами игру.

Вышел парень, поклонился кучерявой головой:
«Ты прощай ли, моя радость, я женюся на другой».
Побледнела, словно саван, схолодела, как роса,
Душегубкою-змеею развилась ее коса.

«Ой ты, парень синеглазый, не в обиду я скажу,
Я пришла тебе сказаться: за другого выхожу».
Не заутренние звоны, а венчальный переклик,
Скачет свадьба на телегах, верховые прячут лик.

Не кукушки загрустили — плачет Танина родня,
На виске у Тани рана от лихого кистеня.
Алым венчиком кровинки запеклися на челе, —
Хороша была Танюша, краше не было в селе.

(«Хороша была Танюша, краше не было в селе. . .»)

Тяготеют к фольклору и другие стихотворения о любви: «Под венком лесной ромашки. . .», «Темна ноченька, не спится. . .», «Заиграй, сыграй тальяночка, малиновы меха. . .». Лирический герой в них не индивидуализирован, он подчеркнуто отдален от личности автора, и в обстоятельствах его существования, в переживаемых им конфликтах нет признаков той индивидуальной судьбы, которая способна открыть читателю новые пласты душевной жизни, новые грани бытия. Чисто есенинское слышится здесь лишь в отдельных интонациях, в структуре некоторых поэтических образов («То не зори в струях озера свой выткали узор»; «Распоясала зарница в пенных струях поясок»).

Переломным в этом смысле следует считать стихотворение «Гаснут красные крылья заката. . .», появившееся в сборнике «Страда» весной 1916 года. Это — стихотворение о любви, которое прочитывается как лирическая исповедь того именно героя, с которым пришел в поэзию Сергей Есенин. В нем — боль души, ощущение скудости окружающей жизни («Не тоскуй, моя белая

хата, что опять мы одни и одни»), и тревога, вызванная разлукой с женщиной, и надежда на ее возвращение:

Не с тоски я судьбы поджидаю,
Будет злобно крутить порошá.
И придет она к нашему краю
Обогреть своего малыша.

Снимет шубу и шали развяжет,
Примостится со мной у огня.
И спокойно и ласково скажет,
Что ребенок похож на меня.

Сюжет этот единичен в творчестве Есенина.[1] Но весь колорит стихотворения и характер его лирического героя придают ему ту самобытность, по которой мы определяем индивидуальный голос поэта.

2. НА ПЕРЕКРЕСТКАХ СУДЬБЫ

Был небольшой период в жизни Есенина, когда тема любви столь прочно овладела его сознанием, что он собирался посвятить ей целую книгу стихов. Есенин сообщил об этом читателям, опубликовав в январе 1918 года стихотворение «Мечта» и сопроводив его подзаголовком: «Из книги „Стихи о любви“».

Само по себе это произведение содержит рудименты поэтической условности, характерной для его ранних стихов: герой — «тихий отрок, чувствующий кротко», ждущий свою подругу, как инок, у монастырской стены, а она «под черным покрывалом» сходит к нему с паперти «в благовонье свеч». Сперва она пугает его призраком старости, но потом открывает первозданность своей красоты.

Ты шепнула, заслонясь рукою:
«Посмотри же, как я молода.
Это жизнь тебя пугала мною,
Я же вся как воздух и вода».

---

[1] В какой-то степени он отражает реальный факт жизни поэта — его сближение с Анной Изрядновой. Есенин сошелся с нею в начале 1914 года, когда служил в типографии И. Д. Сытина (она работала корректором этой типографии). Изряднова была матерью первого сына поэта, Юрия, родившегося в Москве 21 января 1915 года и погибшего в 1938 году.

Условно-сказочные мотивы лежат и в основе другого стихотворения — «Королева», также опубликованного в начале 1918 года:

Пряный вечер. Гаснут зори.
По траве ползет туман.
У плетня на косогоре
Забелел твой сарафан.

В чарах звездного напева
Обомлели тополя.
Знаю, ждешь ты, королева,
Молодого короля.

Судя по всему, оба стихотворения написаны задолго до их публикации, они как бы отражают прежний этап есенинской лирики. В сравнении с ними другие стихи 1918 года — это произведения, легко узнаваемые по авторской интонации, по стилистической окраске, по характеру образов.

Тут нужно назвать прежде всего стихотворение «Зеленая прическа. . .», содержащее в автографах и в опубликованных текстах посвящение Л. И. Кашиной. Сравнение девушки с тонкой, заглядевшейся в пруд березкой, ее кос — с ветвями, пронизанными лунным гребешком, призыв героя открыть ему тайну ее «древесных дум» и в особенности рассказ березки о том, как звездной ночью к ней подошел пастух, как

Луна стелила тени,
Сияли зеленя.
За голые колени
Он обнимал меня, —

все это обращает на себя внимание чисто есенинскими мотивами, сливающими воедино поэзию чувства с поэзией природы, передающими высокую одухотворенность чувства и его целомудренность. Один из ближайших друзей поэта, литератор Георгий Устинов, недаром писал, что элементы эротики совершенно отсутствовали в стихах Есенина. «Были, впрочем, такие элементы, — добавляет он, — но совершенно целомудренного, я бы сказал детски-целомудренного характера, вроде: «Отрок-ветер по самые плечи заголил на березке подол» или о той же березке и о пастушке: „За голые колени он обнимал ее. . .“» [1]

---

[1] Устинов Г. Годы восхода и заката (Воспоминания о Сергее Есенине). — В кн.: Памяти Есенина. М., 1926, с. 81.

Вместе с этим стихотворением Есенин любил читать и другое, написанное в том же году. Оно заканчивается строками:

Где-то за садом несмело,
Там, где калина цветет,
Нежная девушка в белом
Нежную песню поет.

Стелется синею рясой
С поля ночной холодок...
Глупое, милое счастье,
Свежая розовость щек!

(*«Вот оно, глупое счастье...»*)

Сопоставление обоих текстов и упоминание «девушки в белом» говорит о том, что оба они имеют один и тот же адресат, хотя во втором из них никакого посвящения нет: «девушка в белом» или в «белой накидке» у поэта одно и то же лицо — Лидия Кашина. Она была односельчанкой Есенина, дочерью помещика, жившего в Константинове; юноша питал к ней нежное чувство, и они многократно встречались.

Нет никакого сомнения в том, что образ «девушки в белом» поэтически переосмыслен в обоих произведениях, что в нем есть сильно ощутимый элемент идеализации.[1] Но именно благодаря этому стихи поэта выходят за рамки личных признаний и становятся произведениями любовной лирики обобщенного характера и значения.

В книгу «Стихи о любви» должны были войти произведения дореволюционных лет, два стихотворения, посвященных Л. Кашиной, а также то, что поэт собирался еще написать. Однако дальнейшая разработка темы задержалась: наступление новой эпохи потребовало от поэта прежде всего осмысления исторических, социальных событий (в 1918—1920 годах пишутся: «Сельский часослов», «Инония», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик», «Пантократор», «Сорокоуст»), и книга не состоялась.

Один из парадоксов творческой жизни Есенина заключался в том, что именно в ту пору, когда тема любви занимала в его поэзии самое незначительное место,

---

[1] О том, как трансформировался этот образ в позднейшем творчестве Есенина, мы еще скажем.

он пережил наиболее сильную и глубокую, но в конце концов неудачно сложившуюся любовь.

Из статьи, открывающей есенинский раздел настоящего сборника, читателю уже известна история знакомства поэта с Зинаидой Райх и женитьбы на ней во время поездки на север. Период их совместной жизни в Петрограде, а потом и в Москве, был единственным периодом его семейного счастья. Это была любовь столь ясная, умиротворенная, цельная, что даже не проникала в стихи. Немногие слова, которые посвятил своей жене поэт, — это надпись на подаренной ей фотографии:

За то, что девочкой неловкой
предстала ты мне
на пути моем.

В Петрограде быт их был относительно благоустроен. В квартиру из двух комнат на втором этаже приходили писатели, художники, артисты. Есенин с энтузиазмом работал, бывал на собраниях, нередко выступал с чтением своих стихов.

В марте 1918 года, будучи сотрудницей Наркомата продовольствия, З. Райх вместе с другими работниками комиссариата перебралась в Москву. Вслед за ней переехал туда и Есенин. Разместились они по разнарядке Совнаркома в небольшой гостинице на Тверской. Там было неуютно и сыро, жили впроголодь, получая скудный продовольственный паек, но усердно трудились. Есенин ненадолго съездил в родную деревню, а вернувшись, с радостью отдался новым издательским начинаниям, новым замыслам и трудам.

В конце мая 1918 года у них родилась дочь Татьяна. Родилась она в Орле, где жили родители З. Райх и где были лучшие условия для ухода за ребенком, нежели в Москве. У Есенина, лишившегося места в гостинице, началась скитальческая жизнь. По нескольку дней или недель он живал то у Г. Устинова, то у В. Шершеневича, то у А. Мариенгофа. В Орле Райх с августа 1918 года работала в театрально-кинематографической секции окрвоенкомата, потом — в подотделе искусств губнаробраза. Временами супруги теряли и разыскивали друг друга, спорадически переписывались, заботились один о друге (она посылала ему хлеб и другие продукты, он ей — денежные переводы). Лишь весной 1919 года жене с до-

чкой удалось вырваться в Москву. 19-м мая датирована надпись поэта на книге стихов «Преображение», сделанная в ее присутствии: «Милой Зинон от Сергуньки... В кафе поэтов». На лето Зинаида Николаевна с Таней снова уехали в Орел, Есенин письмами звал их к себе, и в октябре 1919 года они вернулись. Спустя месяц З. Райх была принята на работу во внешкольный отдел Наркомпроса.

Наступил последний, самый короткий период их совместной жизни. Где-то в начале 1920 года, незадолго до появления второго ребенка (его назвали Константином, он родился 3 февраля), супруги разошлись. О причинах разрыва биографы пишут: «В известной мере виновато бурное время, разруха, лишения, неустроенность быта, частые разлуки, виновато окружение Есенина, сложившееся вскоре после переезда из Петрограда в Москву, в пору его увлечения имажинизмом».[1] Возможно, обе причины были равновелики, но на поверхность больше выступала вторая. Друзьям-имажинистам был «неудобен» степенный, трезвый, семейный поэт. Есенин, который до того времени не прикасался к спиртному и не любил пьяных компаний, втянулся в их богемную жизнь. Жена от него ушла вместе с детьми.[2]

Впоследствии он горько, мучительно об этом сожалел. Его тянуло к детям, и он посещал их — сперва до второго замужества З. Райх (осенью 1921 года она стала студенткой Высших государственных режиссерских мастерских, руководимых В. Э. Мейерхольдом, а в 1922 году вышла за него замуж), потом — в ее новой семье. Встречался он тайно и с нею: взаимное чувство в них не погасло. Об этом рассказывал Есенин наиболее близким ему людям, это нашло отражение и в конспекте мемуаров, которые собиралась писать (но не успела) З. Райх. Вот строка из конспекта: «Осень 20 г., зима 1920 года

---

[1] Варшавский Л. Г., Хомчук Н. И. К биографии Сергея Есенина (Зинаида Райх и Сергей Есенин.) — Рус. лит., 1976, № 3, с. 167.

[2] А. Миклашевская записала слова Есенина о том, что «друзья» уводили его из дому, убеждали его в прелестях холостяцкой жизни и в конце концов развели его с женой (см.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 347). О том же Есенин говорил М. Ройзману (см.: Ройзман М., Все, что помню о Есенине, с. 152). Со слов своей матери об этом писала также Т. С. Есенина (см. ее воспоминания в кн.: Есенин и современность, с. 362—363).

(частые встречи). Параллели не скрещиваются».[1] Они так и не скрестились: возврата к прежнему не было.

«Любил ли он кого? — спрашивает Г. Устинов, который, пожалуй, лучше других знал интимную жизнь поэта. — Я думаю, любил только первую жену. Он очень хорошо говорил... о некоторых других... но у него не было постоянной любви, кроме той, которая при этом была мучительной, потому что он не мог сойтись снова и от него ушли...»[2]

Когда эта любовь вступила в фазу горестных драматических переживаний, она хлынула в стихи. Зинаиде Райх, не называя имени, поэт посвятил «Письмо к женщине», стихотворения «Вечер черные брови насопил...» и «Цветы мне говорят — прощай...».[3] О ней же говорится в стихотворениях «Письмо от матери», «Собаке Качалова». В стихах он четырежды назвал ее «любимой», под «Письмом к женщине» подписался — «Вас помнящий всегда», а читая вслух «Письмо от матери», делал тяжелую паузу перед словами, содержащими горький материнский упрек:

Но ты детей
По свету растерял,
Свою жену
Легко отдал другому,
И без семьи, без дружбы,
Без причал
Ты с головой
Ушел в кабацкий омут.

Все эти произведения написаны в последние годы жизни поэта. К некоторым из них мы еще вернемся.

---

[1] Конспект хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ) в Москве.

[2] Памяти Есенина, с. 87.

[3] Нельзя не верить сообщению А. Миклашевской о том, что стихотворение «Вечер черные брови насопил...» автор однажды прочел ей, сказав перед этим: «Прожил с вами уже всю нашу жизнь» (Миклашевская А. Л. Встречи с поэтом. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 352). Но содержание этого стихотворения, написанного в конце 1923 года, т. е. года знакомства и сближения с Миклашевской (впервые они встретились в августе-сентябре), никак не может быть отнесено к ней: в нем говорится о «*былой* жизни», которая «былой не была», о том, что женщину, к которой обращается поэт, он «*когда-то* звал дорогой» и т. п. Т. Есенина неоднократно слышала из уст своей матери, З. Н. Райх, что «былая жизнь», которая «пронеслась без следа», — это прожитая ею с поэтом короткая жизнь (Есенина Т. С. Зинаида Николаевна Райх. — В кн.: Есенин и современность, с. 373—374).

3. «МОСКВА КАБАЦКАЯ»

Новый лирический цикл, возникший после разрыва с женой, создавался в условиях душевного кризиса, переживавшегося поэтом в 1921—1923 годах. Причины этого кризиса — крушение крестьянских утопий и влияние имажинистской среды — были рассмотрены нами в предыдущей статье. Цикл назывался «Москва кабацкая» и входил составной частью в сборник «Стихи скандалиста» (1923). В цикле есть стихотворения, обращенные к женщинам. Одно из первых начинается так:

Сыпь, гармоника. Скука... Скука...
Гармонист пальцы льет волной.
Пей со мною, паршивая сука,
Пей со мной.

Излюбили тебя, измызгали —
Невтерпеж.
Что ж ты смотришь так синими брызгами?
Иль в морду хошь?

Сразу ощущается резкая смена есенинских интонаций, словаря, самого стиля обращения к женщине (не говоря уже о создаваемом женском образе), всей структуры и мелодики стиха. Как будто пред нами строки другого поэта. Дергающийся ритм, речитативный язык, вульгарная лексика (в других, не процитированных нами строках: «выдра», «сисястая», «стерва», «свора собачья», «иди к чертям»), озлобленный цинизм — все это ничем не напоминает той нежности, поэтичности, временами даже сказочности, которые звучали в его прежних стихах о любви. Здесь любовь попрана, низведена до плотского чувства, женщина обезображена, сам герой деморализован, и его прерываемая буйством тоска лишь в самом конце сменяется ноткой жалостливого раскаяния («Дорогая, я плачу, прости... прости...»).

Едва ли, однако, все содержащиеся в стихотворении выпады, вся потрясающая его эскапада грубости и цинизма должны приниматься в своем прямом и единственном смысле. Невольно напрашивается мысль об известной нарочитости, демонстративности изображаемой поэтом картины (и употребляемой им лексики), о том, что он как бы выставляет напоказ всю мерзость кабацкого омута, в которую он погрузился и который его нисколько не радует, не утешает, а наоборот — тяготит. Не-

даром в самом первом стихотворении цикла («Да! Теперь решено, без возврата. . .») это пристанище названо «логовом жутким», во втором («Снова пьют здесь, дерутся и плачут. . .») оно «чадит мертвячиной», а о развеселых его обитателях сказано: «Бесшабашность им гнилью дана».

В этом «логове», как показывает поэт и в других стихотворениях, нет места человеческой радости, нет и надежды на счастье. Любовь здесь не праздник сердца, она приносит человеку гибель, она губит его, словно чума:

Не гляди на ее запястья
И с плечей ее льющийся шелк.
Я искал в этой женщине счастья,
А нечаянно гибель нашел.

Я не знал, что любовь — зараза,
Я не знал, что любовь — чума.
Подошла и прищуренным глазом
Хулигана свела с ума.

Пой, мой друг, навевай мне снова
Нашу прежнюю буйную рань.
Пусть целует она другова,
Молодая красивая дрянь.

(«Пой же, пой.
На проклятой гитаре. . .»)

Здесь та же бранная лексика, та же безмерность отчаяния, особенно подчеркиваемая одной из последующих строф, как бы сводящих всю жизнь молодого героя к гибельному наслаждению, к безудержности роковой страсти, которая в конце концов обернется «роковой бедой»:

Так чего ж мне ее ревновать.
Так чего ж мне болеть такому.
Наша жизнь — простыня и кровать.
Наша жизнь — поцелуй да в омут.

Пой же, пой! В роковом размахе
Этих рук роковая беда.

Так бы и потонуло все это в пьяном угаре, в дикой музыке грубых страстей и жестоких оскорблений, если бы не прорывы к чистой душевности, не пронзительные нотки раскаяния, которые слышатся почти в каждом из звеньев «кабацкого» цикла. Есть они и в разбираемом нами стихотворении — в строчках, которые не случайно,

в отличие от всей фактуры стиха, звучат с подкупающей есенинской нежностью, с очищающей грустью:

Ах, постой. Я ее не ругаю.
Ах, постой. Я ее не кляну,
Дай тебе про себя я сыграю
Под басовую эту струну.

Льется дней моих розовый купол.
В сердце снов золотых сума.

Пусть за этими строками поэт снова впадает в грубость кабацкой лексики и вульгарных изъяснений («Много девушек я перещупал. . .» и т. д.), — в ушах читателя продолжают звенеть слова его самобичующих признаний, его всеобъемлющей доброты. Один из выдающихся современников поэта, Дмитрий Фурманов, писал: «„Москва кабацкая" веет ужасом, но пафос тут неподдельный и лиризм».[1] О каком пафосе и лиризме здесь речь? О трагическом пафосе переживаний, связанных с ощущением кривизны и порочности избранного пути, с погружением в омут, из которого вырваться не так-то легко. Это трагическое чувство в сочетании с природной задушевностью, с исповедальной откровенностью, с неоценимым богатством таящихся в сердце «снов золотых», и рождает ни с чем не сравнимый, чисто есенинский лиризм.

В конечном счете жизнь сама поможет Есенину выйти из тяжелого кризиса. В его поэзию вернутся и чарующие краски природы, и ощущение жизненной нови, и тема революции, и мотивы чистой любви. Но для этого ему нужно будет пройти нелегкий, но насыщенный и плодотворный путь духовных испытаний.

М. Горький считал, что стихотворение «Пой же, пой. На проклятой гитаре. . .» отражает взаимоотношения Сергея Есенина с Айседорой Дункан. В письме к Ромену Роллану, написанном через три месяца после смерти поэта и в день получения стихов «Москвы кабацкой», Горький сообщил, что считает «роковым» роман Есенина с Дункан, и к ней именно отнес слова:

Я искал в этой женщине счастья,
А нечаянно гибель нашел.[2]

---

[1] Фурманов Д. Из заметок писателя. — Собр. соч. в 4-х т. М., 1964, т. 4, с. 410.
[2] См.: Горький М. Собр. соч., т. 29, с. 459.

Мнение Горького основано на том, что стихотворение это было написано в мае 1923 года в Берлине, где Есенин находился вместе с Дункан и где они встречались с Горьким. Место и время создания текста легко определяются черновым автографом, где есть не вошедшие в печатный текст слова «Пой, Сандро!», обращенные к Сандро Кусикяну, т. е. к поэту-имажинисту Александру Кусикову, который в Берлине буквально преследовал Есенина со своей гитарой (Кусиков жил там в эмиграции).[1] Не только это, но и другие произведения цикла «Москва кабацкая» создавались в зарубежной поездке Есенина, но данное обстоятельство не дает никакого основания адресовать их Айседоре Дункан. Разобраться в этом вопросе необходимо, ибо он касается одного из важных, причем переломных периодов жизни поэта.

Есенин познакомился с Айседорой Дункан осенью 1921 года в студии художника Георгия Якулова. По свидетельству А. Б. Никритиной, «сразу же, с первого взгляда, Изадора влюбилась в Есенина...».[2] Ее искусством и обаянием ее личности был обворожен и Есенин. Из студии они уехали вместе.

Айседора Дункан была приглашена в Москву на концерты А. В. Луначарским, который согласовал это приглашение с В. И. Лениным. Она была выдающейся танцовщицей с мировым именем, питала большие симпатии к Советской стране и хотела помочь ей развивать наше молодое искусство. Для этого Дункан решила основать в Москве танцевальную школу, чтобы обучать детей по новой методе, преодолевая мертвые традиции, бутафорские условности классического балета. Для гастролей же она приготовила специальный танец — «Интернационал», который исполняла с необычайной экспрессией.

7 ноября 1921 года в Большом театре состоялся ее концерт, на нем присутствовал В. И. Ленин. В программе участвовали сто пятьдесят учениц ее балетной школы, которая при содействии Наркомпроса была открыта в особняке на Пречистенке (там она и жила). Исполнялись танцы на музыку Чайковского (Симфония № 6,

[1] В очерке «Сергей Есенин» Горький писал: «Около Есенина Кусиков, весьма развязный молодой человек, показался мне лишним. Он был вооружен гитарой...» (Собр. соч., т. 17, с. 60).

[2] Никритина А. Б. Есенин и Мариенгоф. — В кн.: Есенин и современность, с. 382.

«Славянский марш») и «Интернационал». Бурю восторгов, разразившуюся в зале после исполнения «Интернационала», прервал Луначарский; со сцены он объявил, что артистка готова вместе с ансамблем повторить заключительную часть танца, если зрители своими голосами поддержат оркестр. Все встали, и под сводами зала зазвучали слова пролетарского гимна. В общем хоре участвовал и Владимир Ильич. По словам Н. И. Подвойского, «Айседора Дункан ему очень понравилась». [1]

Встречавшийся с нею в Москве писатель Николай Никитин говорит:

«Это была великая артистка, разрушавшая ложные, по ее мнению, каноны классического французского балета. И очевидно, это был большой человек... Приехать совершенно бескорыстно в Советскую Россию, едва оправившуюся от исторических пожаров, нужды и голода... Приехать в «большевистскую» Москву с намерением бескорыстно отдать ей свой талант — это совсем не то, что современные гастроли зарубежных артистов. Поверить в эту Россию мог человек лишь незаурядный... Она могла жить в полном довольстве, спокойно. Но она говорила в те годы, что не может так жить. Что только Россия может быть родиной не купленного золотом искусства».

«Долгие годы и до самой смерти, — продолжает Никитин, — восторженно относился к ней Станиславский. И разве Есенин не мог не почувствовать ее обаяния?» [2]

Все, кто видел и наблюдал Есенина вместе с Дункан, утверждают, что их связывало серьезное чувство. «...Это была глубокая взаимная любовь», — замечает С. Городецкий, оговариваясь: «Конечно, Есенин был влюблен столько же в Дункан, сколько в ее славу, но влюблен был не меньше, чем вообще мог влюбляться». [3] «Он очень хорошо говорил о Дункан», — сообщает Г. Устинов. [4] «Сергей рассказывал об Айседоре с любовью, — пишет М. Ройзман, — с восторгом передавал ее заботу о нем.

---

[1] Цит. по кн.: Дрейден С. В зрительном зале — Владимир Ильич. Новые страницы. М., 1970, с. 381.

[2] Никитин Н. Н. О Есенине. — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 484—485.

[3] Городецкий С. М. О Сергее Есенине. — Там же, с. 171.

[4] Устинов Г. Годы восхода и заката (Воспоминания о Сергее Есенине). — В кн.: Памяти Есенина, с. 87.

Думается, Есенин своим горячим молодым чувством пробудил в Айседоре вторую молодость».[1]

Весной 1922 года Есенин женился на Дункан, и, так как по заключенным ею ранее контрактам она должна была выехать на гастроли в Западную Европу и Америку, он поехал вместе с ней, чтобы вместе и вернуться.

Мир буржуазной цивилизации, в котором очутился поэт, произвел на него гнетущее впечатление. Власть денег и наживы, бездуховность, отсутствие интереса к поэтической культуре преследовали его на каждом шагу. Буржуазная богема, отличавшаяся изысканностью и богатством, тяготила его не меньше, чем пивные подвалы в московских закоулках. Стихи, написанные в поездке, развивали мотивы «кабацкого» цикла.

В этой же поездке назревал конфликт между Есениным и Дункан. Любившие друг друга люди были слишком разными по происхождению, воспитанию, по возрасту и натуре. В обстановке буржуазной действительности это сказывалось особенно сильно. К тому же их разделял языковой барьер: Есенин не знал ни одного иностранного языка, Дункан не говорила по-русски; они изъяснялись междометиями и жестами.

По возвращении на Родину Есенин окончательно порывает с имажинистами. К естественному концу приходит также история взаимоотношений с Айседорой Дункан. В этой истории не было виноватых, но она не обошлась без душевных потерь для каждой из сторон. Дункан тяжело переживала разрыв с Есениным. Он жалел ее, обещал даже вернуться. Но это было выше его сил. Есенин не вернулся, и она, совершив короткую поездку в Закавказье и Крым, навсегда покинула нашу страну.[2]

Верно и точно оценил эту полную конфликтов и переживаний историю С. Коненков, неоднократно бывавший у Есенина и Дункан в особняке на Пречистенке, наблюдавший их вместе и порознь: «Дункан была яркая, необычная фигура. Она много дала Есенину, но еще больше забрала у него нравственных и душевных сил».[3]

---

[1] Ройзман М. Все, что помню о Есенине, с. 168.

[2] Айседора Дункан всего на два года пережила Есенина. Она погибла в 1927 году при трагических обстоятельствах (была задушена собственным шарфом, конец которого попал под колеса автомобиля).

[3] Цит. по кн.: Прокушев Ю. Сергей Есенин. М., 1971, с. 178.

Галине Бениславской по поводу своего отношения к Дункан Есенин сказал: «Была страсть и большая страсть. Целый год это продолжалось. А потом все прошло и ничего не осталось, ничего нет».[1]

История взаимоотношений двух знаменитых людей, пытавшихся соединить свои судьбы, как видим, сложна и драматична. Едва ли какие-нибудь отзвуки этой истории можно найти в стихотворении «Пой же, пой. На проклятой гитаре. . .» или в любом другом произведении «кабацкого» цикла. Слова «молодая красивая дрянь» никак не применимы к женщине, которая была на семнадцать лет старше поэта. Уважительное отношение к ней не позволило бы употребить по ее поводу ни одного бранного слова. Близость к ней принесла ему счастье на какое-то время, но «гибелью» никогда не грозила. Любовь к Айседоре Дункан вообще не нашла отражения в творчестве Есенина, если не считать беглого упоминания в «Черном человеке» («И какую-то женщину, сорока с лишним лет, называл скверной девочкой и своею милою» — слова эти поэт слышит из уст своего двойника, который попрекает его прошлым).

Стихи же «Москвы кабацкой» не имели прямых адресатов. Женщины, к которым обращался в них поэт, были безымянны.

И это еще один парадокс в его творческой биографии.

4. «ЛЮБОВЬ ХУЛИГАНА»

Возвращение на родину сыграло, как известно, огромную роль в духовной жизни поэта. Разочарование в буржуазной действительности и разрыв с богемой привели его к духовному возрождению. Это явственно отразилось в стихах о любви, свидетельством чему является цикл «Любовь хулигана», сложившийся у Есенина к концу 1923 года.

Исходные мотивы этого цикла — сожаление о растраченных днях, отречение от кабацкого прошлого, очищение через любовь:

---

[1] Записано в воспоминаниях Г. Бениславской (машинописный текст в ЦГАЛИ). Цит. по кн.: Ройзман М. Все, что помню о Есенине, с. 259.

Заметался пожар голубой,
Позабылись родимые дали.
В первый раз я запел про любовь,
В первый раз отрекаюсь скандалить.

Был я весь — как запущенный сад,
Был на женщин и зелие падкий.
Разонравилось пить и плясать
И терять свою жизнь без оглядки.

(«Заметался пожар голубой. . .»)

Поэт осуждает то, что было не любовью, а дурной страстью, похмельным бредом, безоглядной, бессмысленной лихостью. Он решает порвать «с озорной и непокорною отвагой», ибо сердце его напилось «иной, кровь отрезвляющею брагой». Он призывает на помощь любовь возвышенную, чистую, которая рождает «слова самых нежных и кротких песен», которая воспитывает человека в преданности и постоянстве:

Прозрачно я смотрю вокруг
И вижу там ли, здесь ли, где-то ль, —
Что ты одна, сестра и друг,
Могла быть спутницей поэта.

Что я одной тебе бы мог,
Воспитываясь в постоянстве,
Пропеть о сумерках дорог
И уходящем хулиганстве.

(«Пускай ты выпита другим. . .»)

Такая любовь приносит не только уравновешенность и покой, она по-новому открывает мир, она помогает трезвым взглядом оценить дела и беды родной земли:

Теперь со многим я мирюсь
Без принужденья, без утраты.
Иною кажется мне Русь,
Иными — кладбища и хаты.

Любовь эта воплощена в образе женщины, которой автор неизменно придает возвышенные, поэтические черты: «поступь нежная, легкий стан», «глаз златокарий омут», «это золото осеннее, эта прядь волос белесых», «волоса. . . цветом в осень», «чувственная вьюга» женского взгляда. . . Одно из стихотворений цикла автор начинает строкой, которая как бы несколько приземляет образ, приравнивает его к другим («Ты такая ж простая,

как все. . .»), но на самом деле поэтизирует и обожествляет:

Твой иконный и строгий лик
По часовням висел в рязанях.

Здесь мы сталкиваемся с явлением, которое однажды уже наблюдали и еще не раз отметим в любовной лирике поэта: создавая образ женщины, он возвышается над реальностью, прибегает к элементам идеализации. Цикл «Любовь хулигана» в отдельных публикациях и в книге «Москва кабацкая» имеет посвящения Августе Миклашевской — артистке Московского Камерного театра, которую в конце лета 1923 года познакомила с Есениным другая артистка этого театра, Анна Никритина. Такое же посвящение есть в беловом автографе стихотворения «Ты прохладой меня не мучай. . .». В другом стихотворении (всего их в цикле семь) для имени адресата автор нашел великолепную поэтическую фигуру:

Не хочу я лететь в зенит,
Слишком многое телу надо.
Что ж так имя твое звенит,
Словно августовская прохлада?

(«Ты такая ж простая как все. . .»)

По свидетельству современников, Августа Миклашевская отличалась внешним изяществом и незаурядной красотой. Многие москвичи запомнили ее в спектаклях Камерного театра, особенно в «Принцессе Брамбилле» Э. Т. А. Гофмана, где она играла заглавную роль. В отдельных строках Есенина — «волос стеклянный дым» и «глаз осенняя усталость» — находят приметы ее внешности. Но в целом созданный им образ не портретен — он лиричен, поэтичен и являет собою во многом продукт авторского воображения. Более того: сама любовь в этом цикле чуть-чуть «домыслена» поэтом; в действительности его «роман» с Миклашевской не обладал той силой чувства, какая выражена в стихах.

Все это, разумеется, должно звучать не в упрек автору, а в обозначение тех сложных путей, какими реальные обстоятельства жизни возвышаются до поэзии. Здесь важно то, что потребность художника выразить свое новое отношение к жизни, обозначить рубеж в своем духовном развитии нашла необыкновенно тонкое эмоцио-

нальное воплощение в стихах о любви. Потребность в художественном обобщении и вызвала известные расхождения между жизненным материалом и поэтическим образом.

В этом ключе могут быть поняты и те конфликтные, драматические мотивы, которые звучат в последних стихотворениях столь «благополучного» и почти восторженного цикла.

Мне грустно на тебя смотреть,
Какая боль, какая жалость!
Знать, только ивовая медь
Нам в сентябре с тобой осталась.

Чужие губы разнесли
Твое тепло и трепет тела.
Как будто дождик моросит
С души немного омертвелой.

Это — из пятого стихотворения цикла («Мне грустно на тебя смотреть. . .»). А вот — из шестого («Ты прохладой меня не мучай. . .»):

И любовь, не забавное ль дело?
Ты целуешь, а губы как жесть.
Знаю, чувство мое перезрело,
А твое не сумеет расцвесть.

Седьмое стихотворение цикла — «Вечер черные брови насопил. . .», как мы уже говорили, имеет другой адресат, но есть стихотворение вне цикла, написанное летом 1925 года и в черновом автографе посвященное Миклашевской. На нем также печать сложных чувств и отношений:

Я помню, любимая, помню
Сиянье твоих волос.
Нерадостно и нелегко мне
Покинуть тебя привелось.
. . . .
Сегодня цветущая липа
Напомнила чувствам опять,
Как нежно тогда я сыпал
Цветы на кудрявую прядь.

И сердце, остыть не готовясь
И грустно другую любя,
Как будто любимую повесть
С другой вспоминает тебя.

(«Я помню. . .»)

Такие конфликтные ситуации почти неизбежно рождаются в столкновении поэтического с реальным; сколько бы ни было художественного домысла в любом образе и сюжете, они всегда «на виду» у жизненной правды. А правда жизни — в контрастах, в противоречиях, в борениях сил и страстей. Потому «грустные» и «тревожные» стихотворения не только не нарушают художественного колорита всего цикла, колебля созданную вначале атмосферу благополучия и восторга, но и придают ему цельность, глубину.

5. ЛИКОВАНИЕ ДОБРЫХ ЧУВСТВ

Цикл «Любовь хулигана» занимает в творчестве Есенина место переходного звена от «Стихов скандалиста» к лирике 1924—1925 годов, т. е. к произведениям, отличающимся просветленностью чувств и духовным здоровьем. Среди них выделяются «Персидские мотивы», в которых поэт, наряду с другими темами, продолжает разрабатывать тему любви. При всей специфичности материала, легшего в основу «Персидских мотивов», при всей экзотичности красок, в соотношении поэтического с реальным здесь много общего с названным выше циклом.

В «Персидских мотивах» воспета чистая, радостная, молчаливая и неподкупная любовь. Воспета в задушевных и нежных словах, в вопросительных и утвердительных интонациях, напоминающих лирику древнеперсидских поэтов:

Я спросил сегодня у менялы,
Что дает за полтумана по рублю,
Как сказать мне для прекрасной Лалы
По-персидски нежное «люблю»?

Я спросил сегодня у менялы
Легче ветра, тише Ванских струй,
Как назвать мне для прекрасной Лалы
Слово ласковое «поцелуй»?

И еще спросил я у менялы,
В сердце робость глубже притая,
Как сказать мне для прекрасной Лалы,
Как сказать ей, что она «моя»?

И ответил мне меняла кратко:
О любви в словах не говорят,

О любви вздыхают лишь украдкой,
Да глаза, как яхонты, горят.

Поцелуй названья не имеет,
Поцелуй не надпись на гробах.
Красной розой поцелуи веют,
Лепестками тая на губах.

От любви не требуют поруки,
С нею знают радость и беду.
«Ты — моя» сказать лишь могут руки,
Что срывали черную чадру.

(«Я спросил сегодня у менялы. . .»)

В последней строчке отнюдь не случайно мелькнула черная чадра. Есть она и в самом первом стихотворении цикла («Незадаром мне мигнули очи, приоткинув черную чадру»), есть и в шестом («Мне не нравится, что персияне держат женщин и дев под чадрой»). Поэт не приемлет скованной, рабской, придавленной законами предков любви. Он — певец свободного, живительного чувства, которым одарила человека природа и которому он вправе отдаваться всей душой:

Жить — так жить, любить — так уж влюбляться.
В лунном золоте целуйся и гуляй,
Если ж хочешь мертвым поклоняться,
То живых тем сном не отравляй.

(«Золото холодное луны. . .»)

Здесь поэт как бы вступает в спор с персидскими лириками, памяти которых он поклоняется (упоминая их неоднократно в стихах) и песенным традициям которых он следует. «И не мучь меня заветом, у меня заветов нет», — говорит он любимой, отвергая тысячелетний закон, на котором зиждились религия, и мораль, и поэзия древних. Он возвеличивает такую любовь, которая может воспламенить душу, иззолотить сердце, заставить человека петь («Догореть ли в ласках милой Шаги. . ?», «Если душу вылюбить до дна, сердце станет глыбой золотою. . .», «Он бы пел нежнее и чудесней. . .» и т. п.). В песнях любви Есенин оставался *русским* поэтом и, подобно тому как на экзотические пейзажи Хороссана, Шираза, Багдада накладывались незабываемые краски русской природы («далекого синего края», где «волнистая рожь при луне»), подобно тому как в душе поэта, куда бы его ни заносила судьба, никогда не умолкают

звуки тальянки («У меня в душе звенит тальянка...»), подобно этому рядом с чудесной персианкой в его воображении встает девушка из России, «далекая северянка», без которой для него немыслим идеал женского обаяния и красоты.

В самом образе персианки совершенно очевидны романтические черты. Девушка, к которой обращены стихи поэта, в двух случаях названа Лалой, в одном Гелией, в четырех — Шаганэ (или уменьшительным: Шагой), в одном — просто «персиянкой». Никаких различий между ними нет, ибо образ этот собирателен, он лишен портретных черт, но зато щедро наделен поэтическими фигурами. «Красивый стан», «лебяжьи руки», глаза, «полыхающие голубым огнем», «дыханье свежих гор» — такова эта девушка в одном лишь стихотворении («Никогда я не был на Босфоре...»), где она самим поэтом названа «незримой». Детали эти повторяются в других стихах («руки милой — пара лебедей», «крепкие объятия стана» и т. п.).

Не так давно установлено, что прообразом героини «Персидских мотивов» явилась девушка из Батуми, молодая учительница по имени Шаганэ Тальян (Тертерян), с которой поэт встретился в декабре 1924 года, которую он часто посещал, дарил цветы, читал стихи. Расставаясь с нею, он преподнес ей книгу своих стихов с надписью: «Дорогая моя Шаганэ, Вы приятны и милы мне».[1] Девушке в ту пору было 24 года, по происхождению она ахалцихская армянка, отличалась необыкновенной красотой, и с нее поэт писал свою персианку. Писал, создавая образ поэтический, изображая поэтическую влюбленность (которой на самом деле, по всей видимости, не было). Масштабы авторского воображения позволяли ему не только идеализировать этот образ, но и одухотворять его, видеть в нем мифологические черты (подобно тому, как он видел иконописные черты в женщине из предыдущего цикла). Дважды в «Персидских мотивах» (стихотворения «В Хороссане есть такие двери...» и «Воздух прозрачный и синий...») поэт обращается к тихой и задумчивой пери, т. е. к ангелу-хранителю, который в иранской мифологии является воплощением женской прелести и доброты.

[1] Белоусов В. Сергей Есенин. — Лит. хроника, ч. 2, с. 166.

Романтическое начало есть и в лирическом герое цикла, хотя в нем явственны настроения автора, жаждавшего отдохновения и покоя после тяжко прожитых дней («Улеглась моя былая рана — пьяный бред не гложет сердце мне»). Однако в целом — это обобщенный образ художника, поэта, который ищет гармонии в созерцании чудесного края, в чувстве любви, но постепенно убеждается в том, что он обречен «скитальческой судьбе», что его не могут согреть ни «тегеранская луна», ни «дыханье чар» персианки. Тоска по девушке с севера и по родному краю (вполне соответствуя душевному тяготению автора) входит составным элементом в этот романтический сюжет. Есть тут и столкновение вымышленного с реальным, напоминающее поэту, что любовь это не только наслаждение, но и печаль измен, «слезы и муки» страданий, что

Все мы обмануты счастьем...
. . . .
Все мы порою, как дети,
Часто смеемся и плачем:
Выпали нам на свете
Радости и неудачи.

(«Глупое сердце не бейся! ..»)

Печальные, драматические мотивы, отражая реальность, не внушают, однако, поэту разочарования в жизни. Наоборот, весь цикл проникнут радостью жизни, ликованием добрых чувств, ощущением несказанных красот мира, а стихи о «слезах и муках», об «обманутом счастье» имеют оптимистические концовки:

Слишком много виделось измены,
Слез и мук, кто ждал их, кто не хочет.
. . . .
Но и все ж вовек благословенны
На земле сиреневые ночи.

(«Отчего луна так светит тускло. . .»)

Жизнь не совсем обманула.
Новой напьемся силой.
. . . .
Может, и нас отметит
Рок, что течет лавиной,
И на любовь ответит
Песнею соловьиной.

(«Глупое сердце, не бейся! ..»)

Оптимистическое звучание «Персидских мотивов» подчеркивается предельной искренностью авторского голоса и тем проникновенным лиризмом, который всегда составлял силу есенинской поэзии, а с особой мощью дал о себе знать после речитативного языка и нервных ритмов «Стихов скандалиста». В этом качестве лиризм проявился и в предыдущем цикле стихов («Любовь хулигана»), однако с заметной примесью покаянных, страдальческих интонаций, от которых он отошел лишь теперь.

6. ИНТИМНОСТЬ И ГРАЖДАНСТВЕННОСТЬ

Важнейшей особенностью лирических произведений, написанных Есениным в последние годы его жизни, является то, что здесь интимные темы прорвались в гражданственность; они отразили мучительный и сложный процесс осознания поэтом своего места в лихорадочном течении революционных событий. Собственно говоря, любовная лирика Есенина никогда не была оторвана от жизни, — в ней звучал голос современника, подвергающегося нелегким испытаниям судьбы и так или иначе осмысливающего окружающий мир. В его поэзии всегда было, наряду с психологическим и бытовым, философское, социальное начало. Но никогда ранее так тесно не сплетались в его лирике — тематически и сюжетно — гражданственность и интимность.

В основе «Письма к женщине», как мы уже говорили, лежит реальный бытовой и семейный конфликт, участниками которого были реальные люди.[1] Конкретные детали этого эпизода (комнатная обстановка, расположение каждого из действующих лиц, начало и развитие диалога) переданы со скрупулезной точностью, а мотивировка («Вы говорили: нам пора расстаться, что вас измучила моя шальная жизнь...») подкупает откровен-

---

[1] Совершенно непонятно, на каком основании А. Волков в своей книге «Художественные искания С. Есенина» (М., 1976, с. 298) утверждает, что «Письмо к женщине» обращено к воображаемому лицу. К. С. Есенин еще мальчиком был свидетелем трудного и непонятного разговора, происходившего между отцом и матерью (т. е. между С. Есениным и З. Райх) и описанного в самом начале стихотворения: «...Я стоял, приблизившись к стене, взволнованно ходили вы по комнате и что-то резкое в лицо бросали мне...» (см. Есенин К. С. Об отце. — В кн.: Есенин и русская поэзия. Л., 1967, с. 308—309).

ностью и прямотой. Но ответ героя — это уже не просто домашнее объяснение с женщиной, это — исповедь художника и гражданина, оценивающего то, что произошло в мире, в стране, чему он был свидетелем и в чем не сразу разобрался:

Не знали вы,
Что я в сплошном дыму,
В развороченном бурей быте
С того и мучаюсь, что не пойму —
Куда несет нас рок событий.

Здесь в камерный, житейский разговор врываются крупномасштабные образы, охватывающие события, которые потрясли мир:

Земля — корабль!
Но кто-то вдруг
За новой жизнью, новой славой
В прямую гущу бурь и вьюг
Ее направил величаво.

На этой метафоре и строится вся последующая речь: во время качки корабля не всем удавалось сохранять мужество, твердость, спокойствие, и среди малодушных оказался он — поэт, спустившийся в корабельный трюм, то есть сгубивший себя в кабаке. Но это все в прошлом.

Теперь года прошли.
Я в возрасте ином.
И чувствую и мыслю по-иному.
И говорю за праздничным вином:
Хвала и слава рулевому!
. . . .
Любимая!
Сказать приятно мне:
Я избежал паденья с кручи.
Теперь в Советской стороне
Я самый яростный попутчик.

Я стал не тем,
Кем был тогда.
Не мучил бы я вас,
Как это было раньше.
За знамя вольности
И светлого труда
Готов идти хоть до Ламанша.

«Морские» и «корабельные» образы этого стихотворения приобретают особую значимость в контексте с другим произведением Есенина «Капитан земли», написан-

ным два месяца спустя (в январе 1925 года), где рассказано, «как скромный мальчик из Симбирска стал рулевым своей страны»:

Он в разуме,
Отваги полный,
Лишь только прилегал
К рулю,
Чтобы об мыс
Дробились волны,
Простор давая
Кораблю.

Он — рулевой
И капитан,
Страшны ль с ним
Шквальные откосы?
Ведь, собранная
С разных стран,
Вся партия — его
Матросы.

Впервые любовная лирика Есенина соприкасается с его поэтической публицистикой, замыкаясь в исповедальных словах о времени и о себе. Впервые тема любви входит и в лирический эпос поэта, сплетаясь с размеренным, неторопливым рассказом о событиях революционных лет, происходивших в его родной деревне. Поэма «Анна Снегина», где пронзительно звучит воспоминание о «девушке в белой накидке», о встречах, столкновениях, примирениях и разлуке — это одновременно и «объяснение с женщиной» и «объяснение с эпохой», причем первое явно подчинено второму, ибо в основе поэмы, вопреки ее локальному, именному названию, лежит рассказ о революционной ломке в деревне.

«Анна Снегина» печаталась с посвящением А. К. Воронскому; имя женщины, которая подразумевалась поэтом, изменено; названия деревень — Радово и Криуши хотя и подлинные, но как бы отводят внимание читателей от села Константинова, в котором происходили описываемые события и которое в тексте не названо (впрочем, обе деревни — в том же уезде, что и Константиново, но расположены далеко друг от друга, а в поэме они рядом). Однако автобиографические мотивы поэмы улавливаются очень легко (хотя бы из упоминания «стихов про кабацкую Русь»); что же касается героини, то о ней есть прямое свидетельство сестры поэта, А. А. Есениной; называя Л. И. Кашину, «молодую, интересную и обра-

зованную женщину» (о ней мы говорили в связи с двумя стихотворениями 1918 года), А. Есенина пишет: «Она явилась прототипом Анны Снегиной... а слова в поэме «Анна Снегина»:

Приехали.
Дом с мезонином
Немного присел на фасад.
Волнующе пахнет жасмином
Плетневый его палисад, —

относятся к имению Кашиной».[1] Укажем кстати, что в период, близкий к написанию поэмы, Есенин еще дважды возвращался к своей героине: напомнив о ней в стихотворении «Сукин сын» («Девушка в белом, для которой был пес почтальон») и в черновом варианте стихотворения «Этой грусти теперь не рассыпать...» («Где ты, нежная девушка в белом, ранних лет моих радость и свет»).

Как видим, в воспоминаниях поэта о своей юности девушка эта занимала немалое место. Мягкий, задушевный лиризм, с каким написаны эпизоды встреч с нею в поэме, говорит о том, сколь дороги эти воспоминания автору. Однако, вводя ее в эпический сюжет, в историю социальных встрясок, пережитых деревней на рубеже двух эпох, поэт многое в этой девушке изменил. Ее характеристика стала жестче, ее суждения — расчетливей (особенно в том месте, где она объясняет, почему ее избранником оказался не поэт, а «молодой офицер»). Дальнейшая же судьба Анны логически связана со всем ее прошлым: она покидает деревню, и первая весть от нее приходит уже из эмигрантского далека. На самом деле было не совсем так: с Л. Кашиной Есенин встречался и после событий в деревне, встречался в Москве, застрял у нее как-то дома, в одном из арбатских переулков, когда ненароком занемог,— о том свидетельствует письмо его к А. Белому, датируемое 1918 годом (см. т. 5, с. 133).

Но это ничего не меняет в поэме. Передав чувство нежности, которое он испытывал к некогда любимому человеку, рассказав обо всем, что пережил «под наплывом 16-ти лет», поэт дал объективное и закономерное разрешение лирической теме. Во всех предыдущих стихах «девушка в белом» существовала вне социальной ис-

---

[1] Есенина А. А. «Это все мне родное и близкое». — В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, с. 52.

тории, вне переживаемой героями эпохи. Теперь она четко вписывается в социальную биографию страны, в непридуманную жизнь героя и его современников. Вписывается не только как объект поэтического чувства, но и как социальный характер. Нельзя не видеть здесь шага вперед в художественном развитии автора.

7. «КИПЯТОК СЕРДЕЧНЫХ СТРУЙ»

В эти годы углубляется и философское осмысление поэтом лирических тем. Есенин ставит чувство любви в связь с общими процессами жизни, пытается уловить их внутреннее содержание, их закономерность. Особенно это дает себя знать в тех случаях, когда им вновь овладевают грустные настроения, когда ему не удается преодолеть до конца свои душевные невзгоды. Стихотворение «Ну, целуй меня, целуй. . .», в котором говорится, что «не в ладу с холодной волей кипяток сердечных струй», ставит любовь выше увядания, выше самой смерти. Печален, казалось бы, колорит стихотворения «Вижу сон. Дорога черная. . .»:

Вижу сон. Дорога черная.
Белый конь. Стопа упорная.
И на этом на коне
Едет милая ко мне.
Едет, едет милая,
Только нелюбимая.

Последующие строки напоминают поэту о русской березе, о родных путях-дорогах, и хотя при свете месяца он снова думает о «той, в которой тот же свет и которой в мире нет», но кончает стихотворение так:

Хулиган я, хулиган.
От стихов дурак и пьян.
Но и все ж за эту прыть,
Чтобы сердцем не остыть,
За березовую Русь
С нелюбимой помирюсь.

Возникают, правда, и такие печальные драматические ситуации, из которых, казалось бы, выхода нет. По крайней мере, в пределах отдельно взятого лирического сюжета поэт его не находит. Таков, например, основной мотив «Песни», где «все равно любимая отцветет черемухой», где отцвел, остался нелюбимым и сам герой, ко-

торому слышатся панихидные трели. Источником драмы в таких случаях является, кроме неразделенной любви, еще и растраченная юность:

Пусть она услышит, пусть она поплачет.
Ей чужая юность ничего не значит.
Ну, а если значит — проживет не мучась.
Где ты, моя радость? Где ты, моя участь?

Лейся, песня, пуще, лейся, песня, звяньше.
Все равно не будет то, что было раньше.
За былую силу, гордость и осанку
Только и осталась песня под тальянку.

(«Сыпь, тальянка, звонко, сыпь, тальянка, смело! . .»)

Но преобладающая тональность произведений 1924—1925 годов определяется трезвым, спокойным, философским осмыслением противоречий и сложностей жизни. Прощание с любимой, даже прощание с жизнью облегчено для поэта сознанием вечного круговорота бытия, нетленности памяти, неповторимости человеческих судеб:

И потому, что я постиг
Всю жизнь, пройдя с улыбкой мимо, —
Я говорю на каждый миг,
Что все на свете повторимо.

. . . .

И, песне внемля в тишине,
Любимая, с другим любимым,
Быть может, вспомнит обо мне
Как о цветке неповторимом.

(«Цветы мне говорят — прощай. . .»)

Одно стихотворение поэт начинает грустной констатацией: «Жизнь — обман с чарующей тоскою. . .» и рассказывает об изменах и отречениях «легких подруг», «легких друзей». А заканчивает стихотворение так:

Но и все ж, теснимый и гонимый,
Я, смотря с улыбкой на зарю,
На земле, мне близкой и любимой,
Эту жизнь за все благодарю.

Строгую, мудрую философию поэт иногда смягчает юмором, подсвечивает шуткой. Весьма показательно в этом смысле стихотворение «Видно, так заведено навеки. . .» — одно из тех, что были навеяны реальными встречами, реальными событиями жизни. В нем описан случай, который предшествовал последней же-

нитьбе поэта. На улице в Москве он услышал шарманку, подошел, увидел попугая, и тот вытянул ему «на счастье» конверт. В нем оказалось кольцо, оно было медным, вскоре почернело — значит, по народным приметам, женитьба и неудача...

В начале марта 1925 года на домашней вечеринке у Г. Бениславской поэт познакомился с Софьей Андреевной Толстой, внучкой Л. Н. Толстого. Она была человеком незаурядным, многое унаследовала от своего великого деда. «В ее немногословных речах, — пишет Ю. Либединский,— чувствовался ум, образованность, а когда она взглядывала на Сергея, нежная забота светилась в ее серых глазах... Нетрудно догадаться, что в ее столь явной любви к Сергею присутствовало благородное намерение стать помощницей, другом и опорой писателя».[1]

В июне 1925 года Есенин женился на С. А. Толстой и переехал к ней на Остоженку, в большую мрачноватую квартиру со старинной, громоздкой мебелью, множеством портретов и музейных реликвий.

Но и в этом браке он не был счастлив, а квартира просто тяготила его. Опять же, здесь не было виноватых — так сложилась жизнь, вернее — так она не сложилась. Другу своему, проживающему в Тифлисе, Есенин сокрушенно писал:

«Все, на что я надеялся, о чем мечтал, идет прахом. Видно, в Москве мне не остепениться. Семейная жизнь не клеится...» (т. 5, с. 209).

А стихотворение, написанное примерно в те же дни, дышит жизнелюбием, юмором, тихой грустью:

Милая, мне скоро стукнет тридцать,
И земля милей мне с каждым днем.
Оттого и сердцу стало сниться,
Что горю я розовым огнем.

Коль гореть, так уж гореть сгорая,
И недаром в липовую цветь
Вынул я кольцо у попугая —
Знак того, что вместе нам сгореть.

То кольцо надела мне цыганка.
Сняв с руки, я дал его тебе,
И теперь, когда грустит шарманка,
Не могу не думать, не робеть.

---

[1] Воспоминания о Сергее Есенине, с. 376.

В голове болотный бродит омут,
И на сердце изморозь и мгла:
Может быть, кому-нибудь другому
Ты его со смехом отдала?

. . . .

Ну и что ж! Пройдет и эта рана.
Только горько видеть жизни край.
В первый раз такого хулигана
Обманул проклятый попугай.

(*«Видно, так заведено навеки. . .»*)

Оттенок грустной иронии есть и в стихотворении «Не гляди на меня с упреком. . .», где сложный лирико-драматический сюжет завершается игривой сентенцией:

Но и все же, тебя презирая,
Я смущенно откроюсь навек:
Если б не было ада и рая,
Их бы выдумал сам человек.

Стихи о любви, написанные в последние годы жизни поэта, проникнуты ненавистью и презрением ко всякого рода неправде в человеческих отношениях, к расчетливому женскому лукавству, к любви без тепла, без верности, без чести. Поэт гневно осуждает «напоенную ласкою ложь», он не приемлет женщин «легкодумных, лживых и пустых» и с тоскою пишет о сердцах охладевших, не способных дарить людям любовь. Мечта о чистой, возвышающей человека любви была одним из сквозных мотивов лирики Есенина; в последние годы она трансформировалась в идеал первозданного, радостного, жизнетворящего чувства. Об этом написано стихотворение «Листья падают, листья падают. . .»:

Что желать под житейскою ношею,
Проклиная удел свой и дом?
Я хотел бы теперь хорошую
Видеть девушку под окном.

Чтоб с глазами она васильковыми
Только мне —
Не кому-нибудь —
И словами и чувствами новыми
Успокоила сердце и грудь.

Об этом же — «Свищет ветер, серебряный ветер. . .»:

Пусть на окошках гнилая сырость,
Я не жалею, и я не печален.
Мне все равно эта жизнь полюбилась,
Так полюбилась, как будто вначале.

Взглянет ли женщина с тихой улыбкой —
Я уж взволнован. Какие плечи!
Тройка ль проскачет дорогой зыбкой —
Я уже в ней и скачу далече.

Данное стихотворение — из так называемого «зимнего» цикла, написанного в самый кризисный период жизни Есенина — тот, из которого выбраться ему было уже не дано. И здесь любовь представала его взору как убежище от метелей и бед, как подарок судьбы:

Ах, метель такая, просто черт возьми.
Забивает крышу белыми гвоздьми.
Только мне не страшно, и в моей судьбе
Непутевым сердцем я прибит к тебе.

(«Ах, метель такая. . .»)

Это стихотворение сохранилось в списке у С. А. Толстой и было опубликовано лишь через двадцать лет после смерти поэта. Не исключено, что в последнем цикле его коротких лирических стихов, в цикле беглых, но мудрых раздумий о бурях и ветрах жизни, о человеческих судьбах, о неизбежности смерти, о счастье любви оно было самым последним.

Стихотворения Есенина о любви различны по степени художественного совершенства. Есть среди них и произведения невыдающиеся, а в раннем творчестве — и несамостоятельные. Но они безгранично искренни, предельно чисты, и большинство их пронизано той задушевностью чувств, которая отличает неподдельную и вечную поэзию.

Стихи эти обладают большой притягательной силой. В них запечатлено человеческое страдание, вызванное то жаждой любви, то сознанием ее неполноценности, то стремлением к ее торжеству. Очень сложная гамма эмоций сопровождает это страдание. В нем раскрывается личность поэта, вбирающая в себя большой мир социальных и нравственных ценностей. Этим в конечном счете определяется общезначимость лирической поэзии, ее способность вызывать у читателя сопереживание, заставить его применить к себе лирическую ситуацию, лирический сюжет. Есенин обладал этой способностью в громадной мере, когда разговаривал с современниками, и

обладает ею теперь, когда разговаривает с людьми другой эпохи.

Поэт Н. Рыленков очень тонко подметил те обстоятельства социального быта, те исторические условия, которые придавали особое звучание любовной лирике Есенина в двадцатые годы. Он писал:

«Безошибочным чутьем поэта Есенин угадывал, какая жажда человеческой нежности накопилась в душах его современников, прошедших по суровым дорогам войны и революции. Эту жажду утоляли лучшие пейзажные и любовные стихи Есенина». [1]

Но «жажда человеческой нежности» — явление не преходящее, а только изменяющее свои формы. И стихи о любви, написанные пятьдесят и шестьдесят лет назад, равно как стихи Лермонтова, Тютчева, Баратынского, Блока, находят свой отзвук у читателя. «Выразить чувство,— утверждал Баратынский,— значит разрешить его, значит овладеть им». [2] Чувство «разрешенное», излитое поэтом, принадлежит уже не ему одному — оно становится достоянием многих, сколь бы ни была велика доля интимного, узколичного, высказанного в нем. Разумеется, в зависимости от глубины самого чувства, от пределов искренности поэта, от уровня его мастерства.

Многие произведения Есенина относятся к жанру лирического романса. Но это не тот романс, о котором сам поэт в «Анне Снегиной» писал: «По чувству цыганская грусть», и не тот псевдонародный, мещанский романс середины двадцатых годов нашего века, который отличался сентиментальной наигранностью, переходившей то в кабацкую удаль, то в глухой пессимизм. Романсы Есенина — это произведения лирической поэзии, оригинальные по сюжету, созвучные времени, необычайно тонкие по выраженному в них чувству, по вложенным в них драматическим переживаниям. Они сродни романсам В. Жуковского, А. Пушкина, А. Фета, Я. Полонского, Л. Мея, А. Апухтина, А. К. Толстого, Ап. Григорьева. В поэзии же описываемых лет они не имеют себе прямых аналогов, если не считать подражаний откровенно эпигонского толка.

---

[1] В кн.: Сергей Есенин. Исследования, мемуары, выступления, с. 208.

[2] Баратынский Е. Письмо П. Плетневу. — В кн.: Русские писатели о литературе. Л., 1939, т. 1, с. 183.

Одной из удивительных особенностей романсовой лирики Есенина является то, что она продолжает звучать как искреннее и глубокое лирическое откровение вне тех реальных жизненных и психологических обстоятельств, которыми она была непосредственно вызвана. И еще одна удивительная черта есенинской лирики — необычайная, предельная простота словесного и интонационного выражения тончайших лирических чувств. Об этом в свое время говорил Маяковский. Приведя строки Есенина: «Пусть я буду любить другую, но и с нею, с любимой, с другой...»,— Маяковский сказал: «Это самое «др.» — другая, дорогая,— вот что делает поэзию поэзией... Вопрос о С. Есенине — это вопрос о форме, вопрос о подходе к деланию стиха так, чтобы он внедрялся в тот участок мозга, сердца, куда иным путем не влезешь, а только поэзией».[1]

Пройдет много десятилетий, а такие произведения Есенина, как «Не жалею, не зову, не плачу...», «Заметался пожар голубой...», «Пускай ты выпита другим...», «Мне грустно на тебя смотреть...», «Отговорила роща золотая...», «Мы теперь уходим понемногу...», «Ну, целуй меня, целуй...», «Я помню...», «Листья падают, листья падают...», «Какая ночь! Я не могу...», «Не гляди на меня с упреком...», «Ты меня не любишь, не жалеешь...», «Персидские мотивы» — будут по-прежнему волновать сердца читателей, ибо во все времена они звучат истинной музыкой и истинной поэзией.

---

[1] Маяковский В. В. Полн. собр. соч., т. 12, с. 315—316.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Исаак Станиславович Эвентов

ТРИ ПОЭТА

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1980 г. 424 стр. План выпуска 1980 г. № 413. Редактор Л. А. Николаева. Художник А. Ф. Третьякова. Худож. редактор М. В. Новиков. Техн. редактор В. Г. Комм. Корректоры И. Г. Клейнер и Т. С. Харыкина. ИБ № 2216. Сдано в набор 26.02.80. Подписано к печати 03.06.80. М 15142. Бумага тип. № 2. Формат $84 \times 108^1/_{32}$. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 22,26. Уч.-изд. л. 21,65. Тираж 20 000 экз. Заказ № 1455. Цена 90 коп. Изд-во «Советский писатель», Ленинградское отделение, 191186, Ленинград, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.